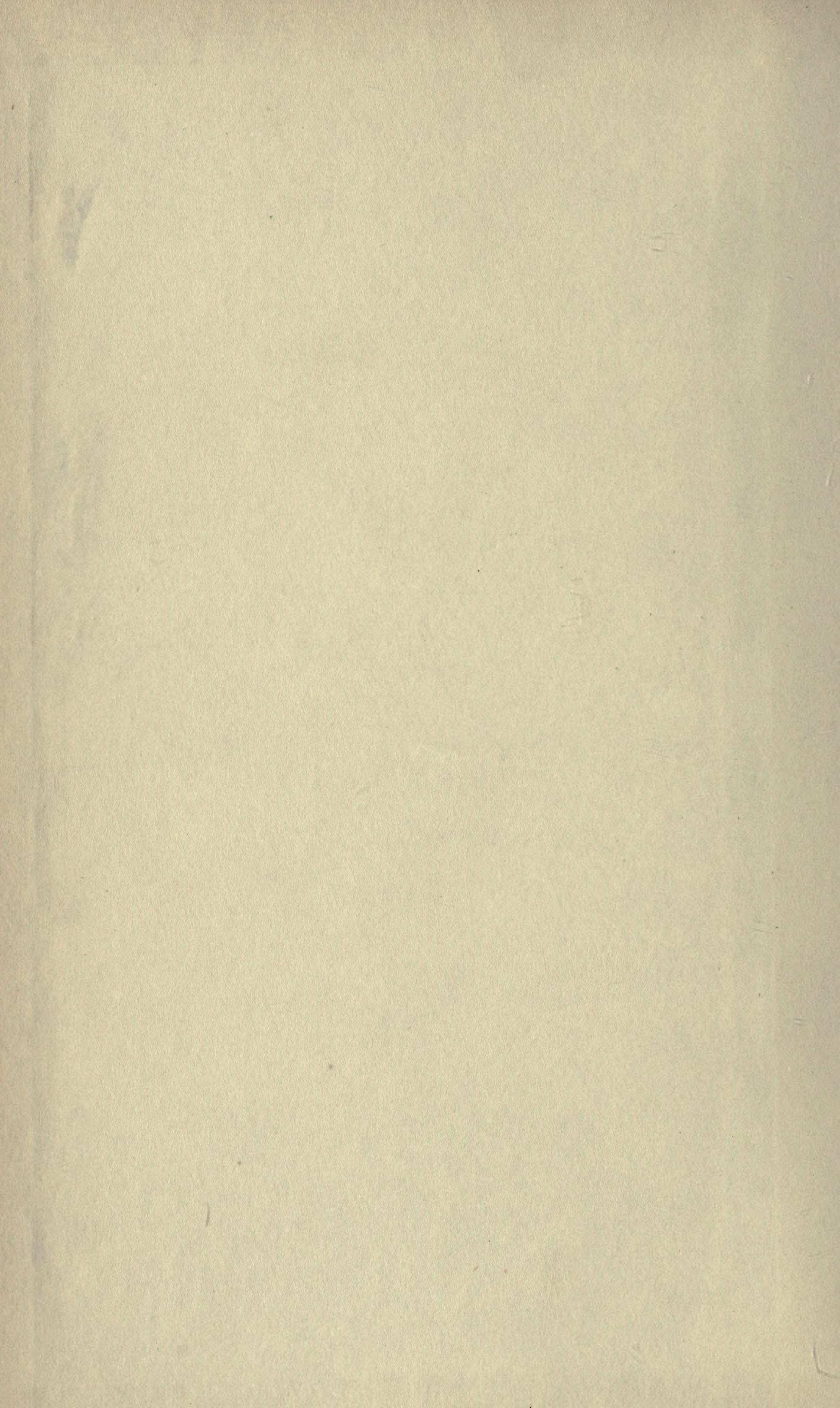
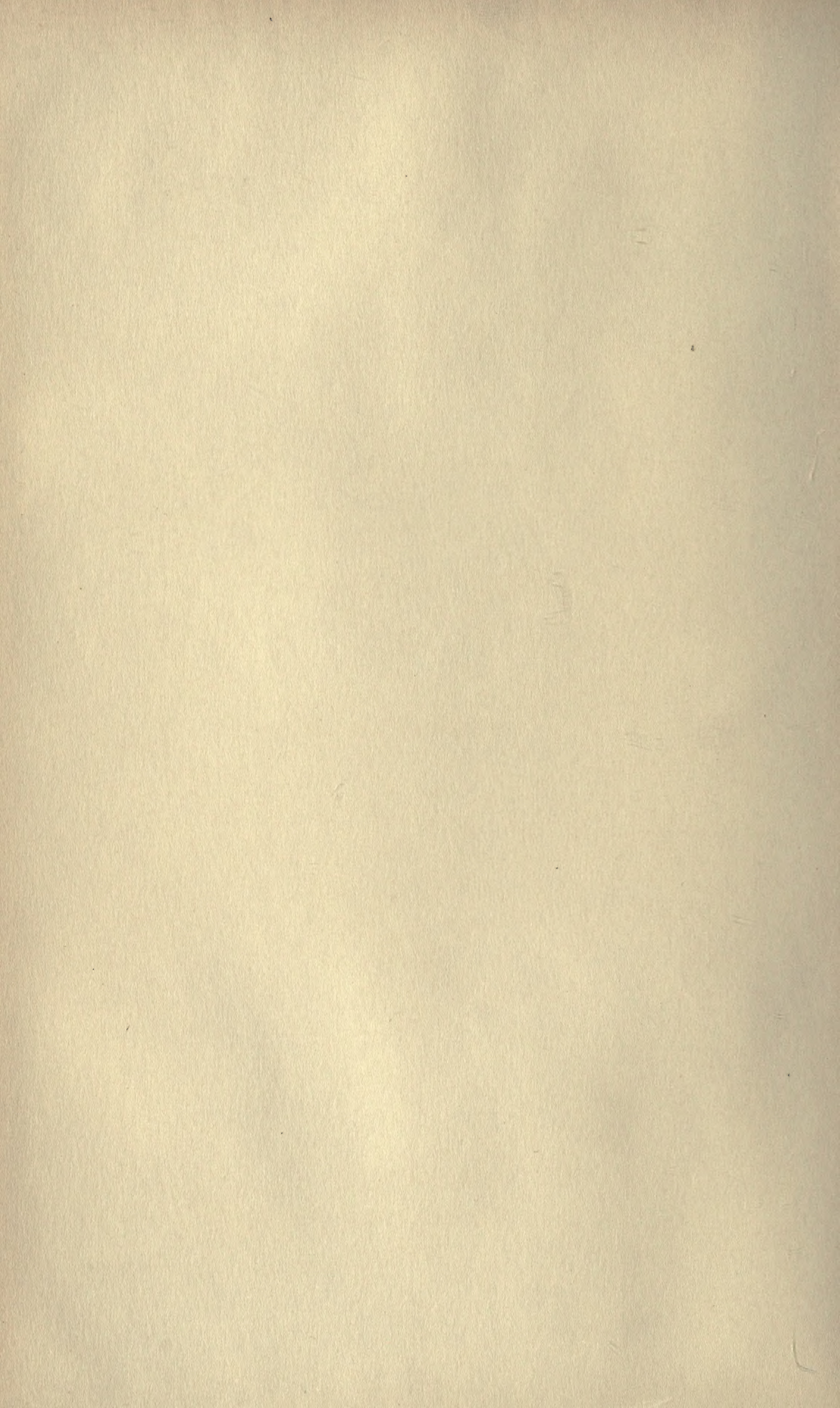




ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK

UND

ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

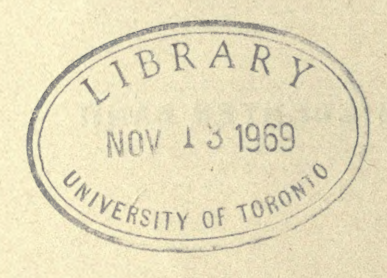
VON

MAX DESSOIR

SIEBENTER BAND



STUTTGART
VERLAG VON FERDINAND ENKE
1912



Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.

Inhaltsverzeichnis des VII. Bandes.

Abhandlungen.

Bemerkungen.

Besprechungen.

Schriftenverzeichnis für 1911.

I.

Kunstpsychologische Untersuchungen.

Von

Max Deri.

Grundanschauungen.

Ein Kunstwerk wird um seiner Wirkung willen geschaffen. Diese Wirkung hat es ohne Rücksicht auf irgend etwas Historisches, so lange die in ihm beschlossenen Elemente lebendig bleiben. Die Wissenschaft, die Art und Weg dieser Wirkungen feststellt, ist die Kunstlehre, als philosophische Disziplin unter dem Namen der Ästhetik sehr hohen Alters, als psychologische Disziplin erst seit einer Reihe von Dezennien im Entstehen begriffen. In den folgenden Untersuchungen soll der Beweis dafür versucht werden, daß diese psychologische Kunstlehre eine Unterabteilung der allgemeinen Gefühlslehre bildet.

Mit seinem Zurücktreten hinter die Gegenwart wird nun das Kunstwerk außerdem historisches Objekt. Abgesehen von der längeren oder kürzeren Dauer seiner rein künstlerischen Einzelwirksamkeit ordnet es sich in die Reihe aller historischen Objekte ein und wird damit Gegenstand der kunsthistorischen Behandlung. Die Beschäftigung mit dem Werke als einem zeitgeschichtlich determinierten wird damit eine historische, die reine Kunstgeschichte damit eine rein historische Wissenschaft.

Es erweist sich aber bald, daß diese Zweiteilung in Kunstlehre und Kunstgeschichte nicht scharf aufrecht erhalten werden kann. Und damit wird die Arbeit auch des exakten Kunsthistorikers im Bereiche seines eigenen Wissenschaftsbetriebes eine zweifache.

Erstens eine rein historisch-philologische. Diese Arbeit, die unumgängliche Grundlage alles kunsthistorischen Bemühens, festigt das Material in doppelter Hinsicht: nach der Zeit und nach dem Orte. Zur Erlangung dieses Resultates dienen dem Kunstphilologen abermals zwei Möglichkeiten. Die Werke können entweder durch eine echte Signatur, also durch ein Zeugnis des Autors selber am Kunstwerke selbst, über Zeit und Ort des Entstehens Gewißheit geben. Oder das

Werk kann durch eine von ihm gelöste, auf den Autor selber oder auf irgend jemand anderen zurückgehende Urkunde, eine Rechnung, einen Brief, in denen es sicher erkennbar bezeichnet wird, festgelegt werden. Innerhalb dieser zweiten Art von Quellen mag der philologische Kunsthistoriker dann wieder sicherere archivalische und unsicherere literarische Überlieferungen unterscheiden. Der Kern dieses ganzen grundlegenden Arbeitsverfahrens bleibt doch der, daß nicht auf Grund von »Kennerschaft«, sondern auf Grund von Beglaubigung eine Reihe nach Ort und Zeit zweifellos sicher bestimmter Objekte festgelegt werden.

Ist diese Reihe einmal aufgestellt, dann können durch Beschreibung der Eigenheiten, Beeinflussungen, Zusammenhänge, des Wesentlichen dieser Landschaft, dieser Stadt, dieser Persönlichkeit die sichersten Resultate erzielt werden. Die Geschichte der Reihe wird geschrieben.

Die zweite Art kunsthistorischer Arbeit, die die erste zur Voraussetzung hat, doch dann so unentbehrlich ist wie jene, ist eine kunstpsychologische. Sie wird wegen der Lückenhaftigkeit jeder historischen Überlieferung notwendig. Ist jene Reihe völlig sicherer historischer Objekte analysiert und beschrieben, kennt man sie also in allen ihren Wesenheiten, so geht man daran, die große Zahl von Werken, die nicht quellenmäßig nach Zeit und Ort belegt sind, also die undatierten und nicht lokalisierten Kunstwerke, in jene obige, rein induktiv gefundene Reihe zu interpolieren. Dieser Vorgang ist es, der uns für unsere Untersuchungen besonders interessiert. Hier handelt es sich nicht um Beglaubigung, sondern um Kennerschaft, die auf Grund der Analysen der festen, die Basis der ganzen Wissenschaft gebenden Werke erworben wird. Daß hier Richtiges und (mit den Fehlerquellen jeglichen wissenschaftlichen Betriebes) Bündiges geleistet wird, beweist die große Anzahl von späteren urkundlichen Beglaubigungen, die derartige, auf Grund von Kennerschaft »zugeschriebene« Werke durch das Auffinden neuer Quellen erfahren haben. Sicher allerdings kommen hier mehr Irrtümer vor, als in vielen anderen wissenschaftlichen Betrieben. Es wird sich erweisen, daß diese in der Art des psychischen Prozesses begründet sind, auf dem das ganze Verfahren beruht. Aber sicher auch ist dies Verfahren ein exakt wissenschaftliches, wenn es auch bis heute noch zu keiner festen Fassung der Methode dieser zweiten kunsthistorischen Arbeitsweise, der kunstpsychologischen, gekommen ist. Hierfür womöglich feste Grundsätze aufzustellen, ist eines der Ziele dieser Untersuchungen.

Es erhebt sich nämlich die Frage: auf welchem Wege kommt diese Interpolation historisch unbeglaubigter Kunstwerke, das »Zuschreiben« dieser nach Ort und Zeit fraglichen Objekte an historisch

beglaubigte Objekte, zustande? Wird hier wirklich, wie manche behaupten, rein »instinktiv«, rein »gefühlsmäßig« verfahren?

Soweit diese Behauptung sagen will, daß das Verfahren ein unwissenschaftliches sei, wird sie sich als gänzlich unhaltbar herausstellen. Doch schließt sie den richtigen Kern ein, daß die »Zuschreibungen« tatsächlich »gefühlsmäßig« erfolgen; d. h. nicht direkt auf Grund objektiver Daten an sich, sondern auf Grund jener Gefühle, die diese objektiven Daten in uns auslösen.

Ein erfahrener Forscher erkennt aus der Zeichnung einer Hand oder eines Fußes, aus einer einzelnen Falte, aus einigen Takten eines Musikstückes, aus einigen Zeilen eines Gedichtes den Autor. Auf die Frage nach dem Grunde dieser Zuschreibungen erfährt man, daß eben gerade nur dieser Autor »diese« Linie oder Melodieführung oder Wortzusammenstellung habe erfinden können, da sie den Formelementen, die man in jener oben erwähnten, historisch beglaubigten Reihe beobachtet habe und daher bestimmt kenne, außerordentlich ähnlich seien. Wenn man auf weitere Erklärung dringt und die Berechtigung anzweifelt, daß das ganze Kunstwerk diesem Künstler zugeschrieben werden dürfe, weil einige Formelemente, die auch rein äußerlich-mechanisch von irgendeinem anderen Künstler erlernbar seien, mit den oben gefundenen übereinstimmen, so erfährt man, daß die Zuschreibung letzten Endes »intuitiv«, auf Grund eines »Gefühles« geschehe. Die Gefühlsverfassung, in die man beim Sehen oder Hören oder Lesen des neu zu bestimmenden Einzelwerkes gerate, gleiche jener anderen, die man vom Nacherleben der bekannten Werke des Autors, als gerade für diesen Autor typisch, bereits kenne.

Die wissenschaftliche Berechtigung eines derartigen Vorgehens soll nun erwiesen werden. Sie ist von vornherein eben durch ihre glänzenden Resultate (nachherige Quellenbestätigung) ohne weiteres praktisch gerechtfertigt. Doch dürfte es für die Methode der Kunstforschung von Wert sein, eine möglichst feste Formulierung der zugrunde liegenden seelischen Vorgänge zu finden. Und auch für die reine Ästhetik dürften sich aus diesen Feststellungen bemerkenswerte Anregungen ergeben. Allerdings sind sowohl die Voraussetzungen wie die Fragestellungen wie die Methode der Untersuchung hier andere als in jener philosophischen Disziplin. Doch hat ja die Philosophie schon häufig aus der Werkstatt irgendeiner praktischen Disziplin heraus Anregungen aufgenommen. Es scheint also nicht einmal ein neues Beginnen, hier der Ästhetik Gesichtspunkte geben zu wollen, die aus der Praxis einer Erfahrungswissenschaft, im vorliegenden Falle speziell aus der Beschäftigung mit den Werken der bildenden Künste

herstammen; — nur machen diese Gesichtspunkte allerdings den Anspruch, mehr als bloße Arbeitsgrundsätze der praktischen Kunstforschung zu sein.

Die Grunderfahrung, auf die sich der praktische Kunstforscher immer wieder hingewiesen sieht, ist die: daß er vor den Kunstwerken ein Gefühlserlebnis erfährt. Es ist dies eine Tatsache, die überhaupt nicht anders als aus der Praxis zu erweisen ist. Man mag noch so viele kunsthistorische Untersuchungen aufschlagen, man findet im wesentlichen immer wieder entweder rein historische Erörterungen über Autorschaft, Datierung, Lokalisierung; oder Versuche einer Charakteristik der Kunstwerke nach ihrem spezifischen Gefühlsgehalt, sowie der Künstler nach ihrem Temperament, ihrer allgemeinen Gefühlsartung. Zitate als Beweise sind hier unmöglich. Von den rein auf die zweite Basis gestellten, den Gefühlsgehalt der Kunstwerke erläuternden Arbeiten an (wie etwa den Schriften Kretzschmars über den Inhalt der Symphonien, der Kirchenmusik usw.) bis zu den rein historischen »Bildkatalogen« mancher Kunsthistoriker; von den umfassendsten Biographien, in denen sich historische Lebensdaten und Schicksale mit der Analyse der Werke ablösen, bis zu den Analysen einzelner bedeutender Dichtungen oder Bauwerke: immer ergibt sich als wesentlicher Gesichtspunkt entweder der historische, oder die Rücksichtnahme auf die Gefühlserlebnisse, die der Künstler selber beim Schaffen hatte und die der Forscher beim Nacherleben der Kunstwerke erfährt. Aber nicht etwa nur für den Forscher dieser zweiten Art, sondern auch für den gewöhnlichen Menschen ist das Erleben eines Kunstwerkes fast ausschließlich ein Gefühlserlebnis, sofern er überhaupt (am ehesten im Theater) in eine ästhetische Verfassung gerät. In den rein ästhetischen Schriften findet sich hiervon allerdings wenig; schon gar nicht eine einheitliche Orientierung auf diesen Gesichtspunkt hin. Vom philosophischen Ästhetiker wird also hier der gute Wille verlangt, sich vorerst versuchsweise auf diesen Standpunkt einzustellen.

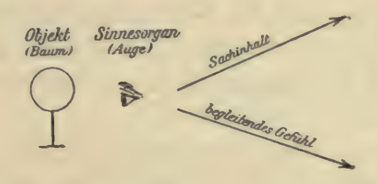
Wir gehen also von der bloß durch die Erfahrung beweisbaren These aus: alles ästhetische Erleben ist auf ein Erleben von Gefühlen gegründet. Und wir legen diese These nicht nur dem Erleben von Kunstwerken, sondern auch dem Erleben des Naturschönen oder des Naturhäßlichen zugrunde.

Auch bei dem ästhetischen Verhalten der Natur gegenüber läßt sich aus Reisewerken oder aus Dichtungen belegen, daß der Kernpunkt dieses ästhetischen Verhaltens das Erleben einer Gefühlsvermittlung als Folge der vorliegenden Naturkonstellation ist. Und auch hier scheint uns bei der Beobachtung der eigenen Erlebnisse vor der Natur das spezifische Verhalten darin zu bestehen, daß man sich (etwa

bei der Betrachtung eines »schönen« Baumes) nicht der Feststellung des Tatsächlichen widmet: den Sachinhalt nicht danach erforscht, welchen Umfang der Stamm, welche Form die Blätter an sich, welche Gestaltung rein tatsächlicher Art die Blüten haben: sondern daß man die Gefühlsvermittlung erlebt, die die gerade vorliegende objektive Konstellation hervorruft [1]).

Nimmt man vorerst diese These an, die sich — zumindest heuristisch — als äußerst fruchtbar erweisen wird, so tritt als nächstes die Forderung auf, zu diesen Gefühlen an sich Stellung zu nehmen. Hier ist genügend Vorarbeit geleistet, um dem Praktiker der Gefühlserlebnisse, dem Künstler und dem Kunstforscher, die Entscheidung zu erleichtern. Wir schließen uns für alles Folgende jener Lehre an, die in übersichtlicher Zusammenfassung im ersten Bande der »Grundzüge der Psychologie« von Ebbinghaus (2. Aufl. 1905, S. 564 ff.) gegeben ist. »Sinnliche Empfindungen und Vorstellungen oder Gedanken sind es nicht allein, die in mannigfachen Verschlingungen den Inhalt unseres Bewußtseins ausmachen, sie werden in der Regel begleitet von Gliedern einer dritten Klasse seelischer Gebilde, von Gefühlen.«

Wir fassen also für diese Untersuchung die Gefühle teils als Nebenwirkungen, teils als Folgeerscheinungen der sinnlich gegebenen Daten auf. Die Art und Weise dieses Neben- oder Nacheinander bleibe dahingestellt. Wir gehen von der Annahme eines grundlegenden Dualismus des seelischen Erlebens aus, der uns in der weitaus größten Zahl von Fällen bei jedem Erleben eines Objektiven ein Zweifaches erfahren läßt: erstlich die Aufnahme eines Sachinhaltes; und zweitens die Aufnahme eines gerade diesen Sachinhalt begleitenden Gefühles.



[1]) So mißlich es ist, mit einer These beginnen zu müssen, zu deren Beweis man sich allein auf die Erfahrung des Einzelnen berufen kann, so scheint uns doch auch hier der Vorgang kein völlig neuer zu sein. Wir weisen auf die ersten Kapitel in der Geschichte der Mechanik von Ernst Mach hin (»Die Mechanik in ihrer Entwicklung« [5], 1904: Das Hebelprinzip, besonders S. 16; Das Prinzip der schiefen Ebene, besonders S. 23 ff.), als Beispiel dafür, daß eine der exaktesten Wissenschaften, die Mechanik, auch letzten Endes nur auf solche Tatsachen gestützt werden kann, ja gestützt werden muß, die rein aus der Erfahrung des Einzelnen beweisbar sind.

I. Thema.

1. Das System der Gefühle.

Wollen wir von diesem Standpunkte aus die Gefühle in eine bestimmte Ordnung bringen, so liegt es nahe, dies durch eine Ordnung eben ihrer Anlässe zu erreichen. Wir versuchen also, diese Gefühlsanlässe, d. h. eben jene Erlebnisse, an die sich Gefühle heften können, zu gruppieren.

a) Das einfachste Erlebnis, das isolierbar ist, ist eine Empfindung. Empfindungen (»rot«) können gefühlsbegleitet sein. Die den Empfindungen zugeteilten Gefühle wollen wir »Empfindungsgefühle«, oder, mit ihrem üblichen Namen: Sinnesgefühle nennen[1]).

b) Die Empfindungen finden wir in der Außenwelt meist in relativ beständigen Gruppen vereinigt: in den Gegenständen oder Dingen. Auch das Wahrnehmen eines Dinges (»Baum«) kann gefühlsbegleitet sein. Wir wollen diese Gruppe von Gefühlen Dinggefühle nennen.

c) Dinge, die in den Zeitablauf und in eine Veränderung eingestellt sind, ergeben eine Aneinanderreihung, die man als Vorgang bezeichnet. Auch Vorgänge (»Gewitter«) können gefühlsbegleitet sein. Wir wollen die von Vorgängen abhängigen Gefühle Vorgangsgefühle nennen.

d) Schließlich bilden sich als Niederschläge längeren Erlebens Gefühle aus, die aus mannigfachen Kombinationen der einfacheren Anlässe entstehen, dabei an keinen individuell bestimmten Anlaß gebunden bleiben, uns aber dennoch ihrer besonderen Artung nach bekannt und vertraut sind. »Freude«, »Trauer« etwa sind Beispiele aus dieser Gruppe, die hier mit dem üblichen Namen der Allgemeingefühle bezeichnet werden soll.

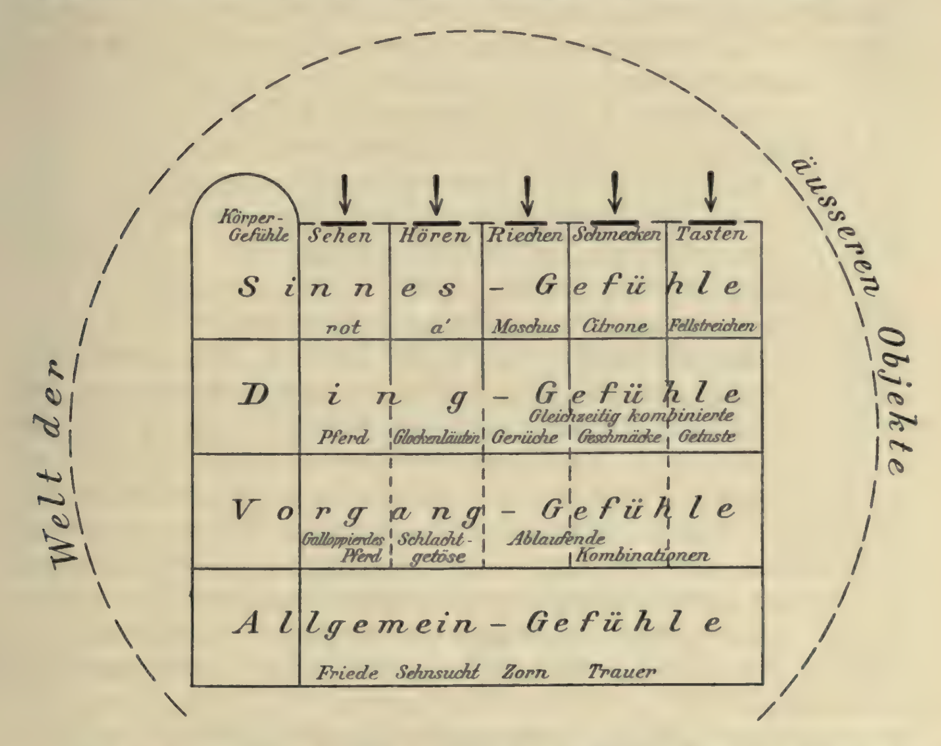
In dieser Einteilung nach den vier Anlaßgruppen sind auch jene Gefühle enthalten, die man als »Vorstellungsgefühle« bezeichnet. Man braucht sich nur zu vergegenwärtigen, daß mit der erinnerten Empfindung oder Wahrnehmung, mit der Vorstellung irgendeiner Erfahrung, zu allermeist ein dem ursprünglich erlebten Gefühl entsprechendes Gefühl aufsteigt. Es wird sich vielfach durch seine geringere Intensität von jenem erst erlebten Gefühle ebenso unterscheiden, wie die reproduzierte Vorstellung auch an sachlichem Inhalte ärmer

---

[1]) Stumpf hat es unternommen, diese Sinnesgefühle als echte Sinnesempfindungen nachzuweisen, und nennt sie dementsprechend »Gefühlsempfindungen«. Zeitschr. f. Psych. 1907, Bd. 44, S. 1 ff.

ist als die ursprüngliche Wahrnehmung. Aber eine neue wesentliche Anlaßart für Gefühle kommt dabei nicht hinzu.

Zur Erlangung einer graphischen Darstellung ordnen wir nun die oben gegebenen vier Gruppen den einzelnen Sinnesorganen zu. Wir denken uns den Menschen mit seinen Sinnen in die Welt der äußeren Objekte eingestellt. Dann rufen die verschiedenen Reizungen in den verschiedenen Sinnesorganen spezifische Reaktionen hervor, die gefühlsbetont sein können. Und indem wir die Gefühle wie oben nach diesen objektiven Reizanlässen benennen, kommen wir zu einer allgemeinen Tabelle der Gefühle, orientiert an deren Anlässen.



Die fünf Gruppen rechts geben die Gefühle, die uns durch die fünf äußeren Sinnesorgane von seiten der weiteren Außenwelt vermittelt werden. Die Aufnahmeorgane finden sich an der Oberfläche des Körpers verteilt, und die Sachinhalte, d. h. die Dinge und Vorgänge der Außenwelt, machen sich durch Reaktionen bemerkbar, die von ihnen in irgendeinem peripheren Organe des Menschen ausgelöst werden.

Dies ist der weitere Umfang der eigentlichen Außenwelt. Doch da, wie wir wohl annehmen können, die höheren geistigen Funktionen im Gehirn lokalisiert sind, gibt es für diese Zentralstelle geistiger Vor-

gänge noch eine engere Umwelt. Diese Umwelt, der menschliche Körper selber mit Ausnahme des Gehirns, scheidet sich von der weiteren Außenwelt der »fremden« Dinge und Vorgänge[1]).

Wenn wir einen Baum sehen oder wenn wir einen Flintenschuß hören, so sind wir davon überzeugt, daß außerhalb unseres Körperumfanges etwas vor sich gegangen ist, das sich, in Seh- oder Schallempfindung umgesetzt, bis zur Zentralstelle unseres Ich bemerkbar macht. So ist es bei allen Empfindungen unserer Sinnesorgane. Bei den Vorgängen aber, die nur innerhalb unseres Körpers verlaufen, ist das Erleben etwas verschieden. Wenn ich mit dem Arm oder Fuß eine Bewegung mache, so wird zwar auch dies als ein außerhalb meines Gehirns vorgehender Vorgang empfunden; aber als einer, der in viel engerem Verbande mit dem eigenen Ich steht, als ein Vorgang der weiteren Außenwelt. Wir empfinden ihn als zu uns und nur zu uns gehörig und von den anderen Sinnesempfindungen klar dadurch geschieden, daß sein Ablauf im Umkreis des Körpers selber stattfindet, ohne die direkte Fortsetzung eines außer uns beginnenden Prozesses zu sein. Und wie es mit den sachlichen Anlässen ist, so ist es auch mit den entsprechenden Gefühlen. Auch diese empfinden wir den übrigen Gefühlen gegenüber als besondere, als solche, die sich in viel näherem Grade nur auf das eigene Ich beziehen. Man kann diese Muskel-, Gelenk- und statischen Gefühle mit dem Kollektivnamen der Körpergefühle bezeichnen und in der obigen Tabelle an die Sehgruppe anschließen. — Die Gruppe der Sinnesgefühle finden wir hier in ausgesprochenem Verstande (die Gefühle bei reinen Muskelempfindungen oder Gelenkempfindungen). Als Dinggefühl kann ein besonderer Gesamthabitus, wie etwa »körperliche Müdigkeit« oder »Zerschlagenheit der Glieder« gelten. Vorgangsgefühle rein körperlicher Art erleben wir etwa auf einer rasch laufenden (zur Isolierung des Gefühles geschlossen und dunkel gedachten) Berg- und Talbahn. Und auch Allgemeingefühle, wie etwa das Gefühl »durch den Raum schweben«, »sich gewichtslos fühlen« oder dergleichen sind jedermann aus dem Erleben bekannt. —

Noch bleiben aber die Zeit- und Raumerfahrungen übrig, die ja auch stark gefühlsvermittelnd wirken können. Nun können wir aber Raum- und Zeiterfahrungen, mag man sie auf »Disposition« oder auf echte »Empfindung« gründen, doch immer nur an Hand anderer Erfahrungen machen, die uns durch irgendeinen Sinn vermittelt werden. An sich, wenn alle unsere Sinne taub wären, ist ein Erleben von Raum oder Zeit unmöglich, da uns die spezifischen Sinnesorgane

---

[1]) Vgl. Mach, Erkenntnis und Irrtum S. 8 ff.; Analyse der Empfindungen S. 6 ff.

für Raum- und Zeiterfahrungen fehlen. Deshalb denken wir uns die so stark gefühlsvermittelnden Erfahrungen dieser beiden Gruppen an die gerade in Betracht kommenden Sinneserfahrungen angeschlossen, und mit ihnen an die betreffende Stelle in die obige Tabelle eingereiht. Die Raum- und Zeitgefühle im allgemeinen müssen also über die ganze Tabelle verteilt gedacht werden. Sie eignen sich eben wegen ihrer Zugehörigkeit zu allen Sinneserfahrungen dann nicht für eine Einteilung der Gefühle, wenn sich diese an den Gefühlsanlässen, d. h. an den Verschiedenheiten jener Sinneserfahrungen orientiert.

Es erübrigt noch die Bemerkung, daß die Grenzen zwischen den einzelnen Feldern der Tabelle natürlich in Wirklichkeit unscharf sind. Wir betonen die exakte Scheidung bloß aus systematisierenden Tendenzen. Dabei sind sowohl die vertikalen wie die horizontalen Trennungslinien gemeint. Die vertikalen bestehen bei den Sinnesgefühlen noch am festesten: eine Tonempfindung ist von einer Seh- oder Riechempfindung noch streng geschieden. Schon bei den Dingen, noch mehr bei den Vorgängen, spielen Erfahrungen mehrerer Sinne oft gleichzeitig mit. Und für die Allgemeingefühle gilt fast ohne Einschränkung, daß sich etwa ein Sehnsuchtsgefühl, das durch ein Gesichtserlebnis (einsam erleuchtetes Haus in nächtlich-leerer Landschaft) vermittelt wurde, von einem durch ein Hörerlebnis (einsamer Vogelschrei auf weitem Meer) hervorgerufenen überhaupt kaum mehr unterscheidet. — Weiter ist klar, daß die »niederen Sinne« für die Allgemeingefühle keine große Rolle mehr spielen; wenn auch zuweilen etwa Sehnsuchtserlebnisse auf Grund von Riecherfahrungen wohl möglich sind.

Doch auch die horizontalen Trennungslinien sind keine festen Grenzen. Es treten nicht nur die in den Erscheinungen mitgegebenen »Verhältnisse« mit den ihnen spezifisch eignenden Begleitgefühlen auf, sondern es können auch die mannigfachen »Beziehungen« gefühlsbegleitet sein, die sich zwischen den Erfahrungen der verschiedenen Sinnesgebiete sowohl, wie zwischen Vergangenem und Gegenwärtigem, Gegenwärtigem und Zukünftigem, zwischen Ähnlichem und Verschiedenem, zwischen Einem und Vielem ausbilden. Und zwar kann die Betonung der gerade vorliegenden Verbindung zwischen den Gruppen der Tabelle ihren eigenen Charakter haben, der von der Gefühlsbetonung der Endglieder ganz verschieden sein kann. Da wir aber die Grenzlinien der Tabelle eben nur als theoretische Begrenzungen auffassen, lassen sich die Begleitgefühle der Relationen eben mit Hilfe ihrer »Beziehungspunkte« mühelos in die obige Tabelle einordnen.

2. Die Tabelle der Künste.

Die vorliegende Betrachtung ging im Ursprung von der These aus, daß die Kunstwerke ein Erleben von Gefühlen vermitteln. Nachdem wir nun zuerst die Gefühle, die uns von seiten der Natur vermittelt werden, in eine feste Anordnung gebracht haben, müssen wir vor allem weiterhin untersuchen, ob und wie sich jene durch Kunstwerke vermittelten Gefühle von den Gefühlen unterscheiden, die wir beim Naturerleben erfahren.

Drei Möglichkeiten sind da gegeben.

Entweder die Gefühle, die uns Kunstwerke vermitteln, unterscheiden sich generell von jenen des Naturerlebens. Diese Ansicht ist heute die am weitesten verbreitete. Gleichwohl muß man sagen, daß sie von vornherein eigentlich die unwahrscheinlichste ist. Wenn man diese Ansicht verficht, so ist man gezwungen, die ganz besondere Klasse der »ästhetischen Gefühle« aufzustellen, von der bis heute, trotz tausendfacher Erfahrungen, noch niemand hat zeigen können, worin eigentlich ihre Sonderheit bestehe. Nun ist es aber doch ein sonst von der wissenschaftlichen Forschung allgemein festgehaltener Grundsatz, nicht ohne zwingende Notwendigkeit die Elementargruppen der Erfahrung zu vermehren. Und zumindest muß der Beweis, daß und wie sich diese vor Kunstwerken erlebten Gefühle von den Gefühlen des wirklichen Erlebens unterscheiden, den Verteidigern dieser Anschauung zugeschoben werden.

Die zweite Möglichkeit ist die, daß in das Gefühlserlebnis vor dem Kunstwerke Gefühlserlebnisse aus dem Leben mit eingehen. Diese Behauptung scheint uns unbestreitbar. Nicht nur alle reinen Sinnesgefühle von Farben oder Tönen, auch weit kompliziertere Zusammenhänge spielen unmittelbar beim ästhetischen Erleben mit. Die ganze religiöse Kunst gläubiger Zeiten, um nur das schlagendste Beispiel zu geben, enthält aufs reichste Elemente des wirklichen Erlebens. Aber nicht nur religiöse Gefühle: ebenso gehen Heimatsgefühle oder Sexualgefühle allgemeinster Art, bis zu speziellen Wirklichkeitserlebnissen des Einzelnen hundertfach mit in künstlerische Erlebnisse ein. Der Verfechter der unbedingten qualitativen Verschiedenheit der ästhetischen Erlebnisse von jenen, die uns außer den ästhetischen so vielfach die Natur vermittelt, würde alle diese Inhaltsgefühle eben aus dem eigentlich ästhetischen Erleben ausscheiden müssen; und er tut es ja auch. Und wir wollen auch dieser Irrlehre hier noch nicht widersprechen, sondern sie vorerst als wahr annehmen. Wie sich diese Anschauung aber für die reinen Sinnesgefühle, für die »ästhetische« Freude an einem Rot oder Grün, an einem Klang oder an einem Geruch durchführen

läßt, ist völlig unersichtlich. Für diese Sinnesgefühle zumindest müssen doch selbst die strengsten Vertreter der qualitativen Verschiedenheit eines »ästhetischen« Gefühlserlebnisses von einem »wirklichen« die unbedingte Ähnlichkeit, ja Gleichheit des Erlebnisses selbst, ob der Natur oder dem Kunstwerke gegenüber, zugeben. Ein Rot in einem Bilde wirkt, als Rot, genau ebenso, wie das entsprechende Rot als Naturwirklichkeit. Und diese Übereinstimmung allein genügt schon als Grundlage für die folgenden Erwägungen.

Denn wenn wir auch die Ansicht hegen, daß die dritte Möglichkeit die allein durchführbare ist: die Gefühlserlebnisse vor Kunstwerken unterscheiden sich in ihrer Wesensart gar nicht von den Gefühlserlebnissen des wirklichen Daseins, so möge diese Behauptung doch vorerst dahingestellt bleiben. Vielleicht wird es möglich sein, am Ende der Untersuchungen darauf zurückzukommen und diese Ansicht dann besser zu stützen, als es hier bereits geschehen könnte.

Wir benutzen also bloß die wohl unbestreitbare Feststellung, daß sich im Gefühlserlebnis vor dem Kunstwerke zumindest ganz gleichartige Elemente wie im Gefühlserlebnisse vor der Natur finden. Und die Frage geht nun dahin: welche von den Gefühlen der obigen Tabelle können wir durch Kunstwerke vermitteln? Sind es alle oder nur ein Teil?

Dieses »Können« ist hier rein äußerlich gemeint. Ein Kunstwerk ist, äußerlich betrachtet, ein vom Menschen hergestelltes Ding. Sollen die Gefühlserlebnisse des Naturerlebens durch ein Kunstwerk vermittelt werden, so muß der Mensch die Fähigkeit besitzen, die natürlichen Anlässe der Gefühle willkürlich herzustellen. Die Frage würde also lauten: können wir alle Gefühle der Tabelle durch willkürliche Schaffung eines Anlasses, der den natürlichen Anlaß ersetzt, in uns oder in anderen hervorrufen? Wir wollen eine Sache, die auf diese Art nur zum Zwecke des Nocheinmalerlebens eines früher vor der Natur erlebten Gefühles hergestellt ist, eine »künstlich« hergestellte nennen.

Können wir also alle Anlässe der Gefühle der obigen Tabelle »künstlich« herstellen?

Wir versuchen damit, eine Bedeutungsverschiebung der Felder der Tabelle vorzunehmen. Die Gliederung des Schemas bleibt die gleiche. Aber der Inhalt der einzelnen Felder ändert sich insofern, als er jetzt nicht mehr die Gefühle bezeichnen soll, die auf dem wirklichen Naturerleben beruhen; sondern jene, die sich an die künstlichen Anlässe knüpfen, die von uns als Ersatz der Naturdinge hergestellt werden.

Gehen wir die einzelnen Felder der Tabelle daraufhin durch, ob für sie die Möglichkeit einer künstlichen Herstellung des Gefühlsanlasses überhaupt besteht, so finden wir vorerst keine Schwierig-

keiten. Die Anlässe für die Sinnesgefühle der fünf äußeren Sinne kann ich mir künstlich herstellen. Habe ich ein Rot in der Natur, etwa an einem Blütenblatt, erlebt, so kann ich mir durch Mischung einer roten Erde mit einem Bindemittel oder sonstwie im Laboratorium den Anlaß für genau dieselbe Rot-Sensation künstlich herstellen. Ebenso kann ich etwa das Geräusch eines fallenden Tropfens durch ein Instrument, durch einen von mir zu diesem Zwecke gebauten Apparat, oder auch durch Schlagen einer Platte mit einem Klöppel künstlich hervorrufen und mir damit das betreffende Sinnesgefühl vermitteln. In gleicher Weise ist dies beim Geschmack durch chemische Herstellung, etwa des Zitronengeschmackes, möglich; beim Geruch durch einen künstlichen Veilchengeruch; beim Tasten durch künstliche Herstellung etwa einer Spitze, die das Gefühl, das ich beim Betasten einer Tannennadel habe, hervorruft. Ich kann mir also die natürlich erlebten Sinnesgefühle für alle fünf äußeren Sinne auch künstlich vermitteln.

Bei den Dinggefühlen ist es ebenso. Ein Sehding, etwa ein Baum, vermittle mir ein bestimmtes, nur ihm zukommendes Begleitgefühl. Er stehe in einer Landschaft, in bestimmter Beleuchtung; der Geruch der Wiese werde auch wahrgenommen, das Rauschen der Blätter gehört, das Wehen des Windes gefühlt. Diesen ganzen Erlebenskomplex (der alle äußeren Sinne mit Ausnahme des Geschmacksinnes beschäftigt) kann ich mir künstlich herstellen. Mögen die technischen Schwierigkeiten auch noch so große sein: wir fragen hier nur nach der theoretischen Möglichkeit eines Tuns, das in Teilausführungen tausendfach in der Kunstgeschichte zu belegen ist. Es sind keine prinzipiellen, nur technische Hindernisse, die es zu überwinden gilt, wenn ich mir den Baum, genau so wie er natürlich gewachsen war, in derselben Größe, Dicke und Farbe des Stammes, in derselben Form, mit gleichviel gleich geformten und gefärbten Blättern und Blüten, auf derselben Wiese, mit demselben Parfum, mit demselben Luftzug, unter gleicher Beleuchtung künstlich herstelle. In irgendwelchen geeigneten Materialien. Der Unterschied zwischen dem so hergestellten Ersatze und dem Naturgegenstande ist unseren Sinnen, bei völligem Gelingen der Abformung, nicht wahrnehmbar. Und wenn wir auch selber die Sache hergestellt haben, wenn wir also auch noch so sicher wissen, daß alle Gefühlsanlässe »künstliche« sind, muß doch das Gefühlserlebnis, das von diesen künstlichen Gefühlsanlässen hervorgerufen wird, völlig jenem gleichen, das wir vor der »Natur«, dem »gewachsenen« Baum, den »wirklichen« Farben, dem »natürlichen« Wind usw. erlebt haben. Luftdruckverschiedenheiten verursachen den Wind; ein Ventilator von geeigneter Größe und richtiger Abstimmung kann »denselben« Wind hervorrufen; der für unser Erleben eben der-

selbe ist. Und das so die Natur abformende »Panoptikum« müßte, bei technischer Vollständigkeit, genau dieselbe Gefühlsvermittlung haben, wie die Natur selbst; müßte sie in dieser Beziehung völlig ersetzen.

Bei den Vorgangsgefühlen ist es ebenso. Auch hier kann ich mir, die genügende technische Fertigkeit vorausgesetzt, die natürlichen Anlässe der Gefühlserlebnisse künstlich herstellen. Diese technische Fertigkeit ist hier ein theoretisches Postulat und kommt in praxi nicht vor. Doch es gilt für jeden Teil, was für das Ganze ausgesagt werden kann.

Erinnern wir uns nämlich als Beispieles wieder jenes Baumes auf der Wiese, mit seinen Gesichts-, Gehörs-, Geruchs- und Tastsensationen, so kann man sich beim Erleben der Gefühlsvermittlung ohne weiteres klar werden, daß sich die Aufmerksamkeit auf eine der vielfachen Komponenten des Gesamterlebnisses einstellen läßt. Es kann mich z. B. der charakteristische Geruch der Wiese besonders erfreuen; und ich kann mir ihn, losgelöst aus dem Komplexerlebnis, gesondert künstlich durch ein Parfum vermitteln. Was für die Nase gilt, gilt aber auch für das Auge. Ich kann das Seherlebnis aus den übrigen isolieren. In diesem Seherlebnis selber kann ich nun wieder von der weiteren Umgebung des Baumes absehen und mich an die Gefühlsvermittlung halten, die an den Baum allein, an die vorliegenden Farben, Formen und Linien und deren Bewegungen im Winde geknüpft ist. Nehme ich nun den Baum, vorerst in natürlicher Größe, kinematographisch und farbig auf, so muß dieser Aufnahme jene Gefühlsvermittlung bleiben, die ursprünglich vor der Natur an die Farben, Formen, Linien und deren wechselndes Spiel geknüpft war. Und so kann ich in kontinuierlicher Folge von einem Element nach dem anderen absehen. Vorerst etwa von der Farbe. Wer kinematographische Vorführungen daraufhin angesehen hat, der weiß, daß Aufnahmen von Bäumen, Gräsern und Sträuchern, von Vögeln und anderem Getier im Sonnen- und Luftspiele zu den stärksten Gefühlserlebnissen führen. Sehe ich weiter von der Bewegung ab, so muß mir die einfache Photographie (wie die Erfahrung auch täglich beweist) stark und eindrucksvoll alle jene Gefühlsvermittlungen geben, die sich an die ruhende Form und Linie binden. Und überall sind es die »künstlichen« Anlässe, die ohne weiteres geeignet sind, mir die Gefühlsvermittlungen der Natur zu ersetzen. Da also keinerlei zureichender Grund besteht, warum und wohin die Gefühlsbegleitung verschwunden sein sollte, wenn ich den betreffenden Anlaßkomplex der Natur künstlich ganz genau kopiere, ist wohl der Satz aufstellbar: rein künstlichen Kopien irgendeines Naturschönen muß die Gefühlsbegleitung eben dieses Naturschönen erhalten bleiben.

Nun ist aber ohne weiteres auch jener Mensch denkbar, der die technische Fähigkeit besitzt, ein Naturobjekt, etwa eine Blume, mit seinen Händen genau so zu kopieren, wie er sie sieht: sie mit denselben Formen, denselben Farben, denselben Lichtnuancen zu modellieren und zu bemalen. Und nun ist wiederum kein Grund zu erkennen, warum und wohin bei dem so hergestellten rein naturalistischen »Kunstwerk« die Gefühlsbegleitung des Naturvorwurfes verschwunden sein sollte. Dem rein naturalistischen Abbild muß jene Gefühlsbegleitung bleiben, die die kopierten Elemente des Naturgegenstandes begleitet hatte. Und wir hoffen in der Folge nachweisen zu können, daß dies nicht nur für Werke gilt, die völlig mit dem Naturmodell übereinstimmen, sondern daß schon die deutlich erkennbare Tendenz der Naturnachahmung genügt, um im Beschauer jene Gefühle zu erregen, die dem Bildvorwurf als kopiertem Naturgegenstande entsprechen. — Doch sei dies hier nur vorläufig bemerkt. Die Stellung der naturalistischen Künste zu den anderen Künsten soll dann ausführlicher im zweiten Teil der Untersuchung besprochen werden. —

Wir haben feststellen können, daß der Mensch die Fähigkeit besitzt, Sinnes-, Ding- und Vorgangsgefühle durch künstliche Wiederholung ihres Anlasses sich selbst und anderen zu vermitteln. Doch bei den Gefühlen zweier Gruppen unserer Tabelle stoßen wir auf eine Schwierigkeit dieser künstlichen Vermittlung: bei den Körpergefühlen und bei den Allgemeingefühlen.

Vorerst bei den Körpergefühlen. — Wir haben gesehen, daß die Körpergefühle gegenüber den Sensationen der übrigen Sinnesorgane darin eine besondere Stellung einnehmen, daß bei ihnen kein Anlaß außerhalb unseres Körpers einen an ihm beginnenden Prozeß trägt, der irgendein Aufnahmeorgan unseres Körpers trifft und von hier aus zum Zentralorgan fortgeleitet wird. Der Vorgang war vielmehr der, daß durch irgendeinen Ablauf innerhalb unseres Körpers selber Nervengruppen gereizt werden und uns damit ein Gefühl — etwa das des »ruhenden Stehens mit Stand- und Spielbein« oder das des »Straffens aller Gelenke« — vermittelt wird. Mit dem Fehlen des äußeren Anlasses, an dem der Einwirkungsprozeß beginnt, stellt sich nun für die Körpergefühle eine Schwierigkeit des Durchführens einer »künstlichen« Vermittlung ein. Soll das Wort »künstlich« in dieser Vorgangsgruppe überhaupt noch einen Sinn behalten, so kann es nur der sein, daß uns ein Körpergefühl vermittelt werden soll, ohne daß wir die entsprechenden Gliederbewegungen (Beugen der Kniee, Drehen des Rumpfes) selber wirklich ausführen.

Einen direkten Weg kennt der Mensch zur künstlichen Vermittlung von Körpergefühlen: den der Narkotika. Ich kann mir durch irgendein

Medikament das Gefühl erwecken, als lösten sich alle Glieder, als schwebte ich frei durch den Raum und dergleichen. Doch ist der Umkreis der Gefühle, die auf diese Weise vermittelt werden können, ein ziemlich geringer.

Für ein reicheres künstliches Erleben von Körpergefühlen steht aber ein Umweg frei.

Die zufällige Organisation unseres Körpers bringt es mit sich, daß bei den Glieder- und Körperbewegungen, die vor allem die Körpergefühle hervorrufen, rein äußerliche Begleiterscheinungen vorhanden sind, die deutlich sichtbar bleiben: die Lage der einzelnen Glieder zueinander. Und wir erfahren im Laufe unseres Lebens andauernd, daß eine bestimmte äußere Stellung unserer beweglichen Körperteile, wie Kopf, Arme und Hände, Rumpf, Beine und Füße, einem bestimmten Körpergefühle zugeordnet ist.

Ich kann daher mit den allgemeinen Mitteln, die für das Auge wirksam sind, künstlich eine Figur herstellen und sie in jene Stellung bringen, die einem Körpergefühl, das ich künstlich vermitteln will, entspricht. Sehe ich nun diese Figur an und richte dabei meine Aufmerksamkeit nicht auf die direkte Gefühlsbetonung des Vorwurfes — weiche also etwa bei einem mit geballter Faust vorstürmenden Kämpfer nicht im unmittelbaren Begleitgefühl der Darstellung innerlich vor dem Schlage zurück — sondern achte auf eben jene Körpergefühle der Figur, die sie kraft ihrer Gliederstellung hätte, wenn sie lebendig wäre: so entsteht in mir beim Anblicke der Figur selber ein Gefühl, das dem direkten Körpergefühl bei wirklich entsprechend ausgeführter Gliederbewegung ähnlich ist.

Während sonst das Gefühl eine unmittelbare Antwort auf einen direkten Sinnesreiz ist, sei dieser ein natürlich vorhandener oder ein künstlich hergestellter, ist hier die unmittelbare Gefühlsbegleitung der Wahrnehmung n i c h t das Wesentliche. Das Wesentliche sind vielmehr jene Gefühle, die sich erst bei längerem Anblicke des »Bewegungsmotives« der Figur einstellen.

Auf welchem Wege dies geschieht, mag ein Beispiel erläutern. Sehe ich eine plastische oder gemalte Figur an, deren Glieder gestrafft sind, so muß ich dabei in Gedanken die Gliederhaltung der Figur nachahmen und mich an die der Gliederstellung zugeordneten Gefühle auf Grund m e i n e r e i g e n e n v o r a u s g e g a n g e n e n E r f a h r u n g e n e r i n n e r n. Diese eigenen Erfahrungen müssen vorliegen, um die Körpergefühle des Bildes verstehen zu können. Sie brauchen natürlich nicht in der speziellen Konstellation des Bildes vorhanden zu sein, sondern bloß in den Elementen, aus denen sich jenes Motiv zusammensetzt. Aber das Wesentliche ist, daß ich die künstlich vermittelten Körpergefühle auf dem U m w e g e ü b e r m e i n e e i g e n e E r i n n e r u n g er-

lebe, nachdem ich mich selber in die Stellung der abgebildeten Figur hineingedacht habe. Dieses Hineindenken in das vorliegende Stellungsmotiv, um die ihm zugeordneten Gefühle zu erleben, diese Aufnahme eines Zweiten, um das Erste zu erschließen, wollen wir als körperliche Einfühlung bezeichnen.

Es ist begreiflich, daß das wirkliche Nachahmen der Gliederlagerung des künstlichen Vorbildes nicht immer unbedingt nötig ist. Die dargestellte Bewegung kann so einfach und mir aus der Erfahrung so gut bekannt sein, daß sich an das Gesichtsbild direkt das entsprechende Körpergefühl assoziiert. Doch ist für seltenere oder kombinierte Bewegungen und ganz besonders bei bloß feineren Nuancen zwischen sonst ähnlichen Stellungen ein Nachahmen des Bewegungsmotivs in der Vorstellung — ja auch oft in Wirklichkeit mit dem eigenen Körper — erforderlich, um zu einer genauen Analyse der den Bewegungen zugeordneten Gefühle zu gelangen. Und jedenfalls ist der abgekürzte Weg nicht der ursprüngliche, sondern ein erst durch mannigfache Übung während des Lebens erworbener und gangbar gewordener. So daß wir den ursprünglich zugrundeliegenden Vorgang wohl so definieren können: Wir bezeichnen als körperliche Einfühlung das Nachahmen von Stellungen des Körpers, von Haltungen der Glieder, von äußerlich sichtbaren Spannungszuständen der Muskeln mit Hilfe von Phantasievorstellungen, die zu dem Zwecke hervorgerufen werden, um die jenen Körperzuständen im wirklichen Erleben zugeordneten Gefühle aus der Erinnerung heraufzuholen.

Es erwies sich also als möglich, durch den Umweg über Seherlebnisse auch Körpergefühle künstlich zu vermitteln. Damit bleibt bloß noch eine Gruppe der Tabelle übrig, bei der es ohne weiteres nicht möglich scheint, die im wirklichen Leben erlebten Gefühle auch künstlich zur Vermittlung zu bringen: die große Gruppe der Allgemeingefühle.

Wie können wir Allgemeingefühle, die doch der Niederschlag ganz verschiedenen, über Jahre verteilten Erlebens sind, fixieren? Wie können wir sie für uns und unsere Nebenmenschen so in irgendeine feste, der Erfahrung zugängliche und eindeutige Form fassen, daß ein willkürlich wiederholtes Erleben möglich wird? Wie machen wir es, daß der andere aus diesen Fassungen die Gefühle erkennt, wenn wir sie ihm mitzuteilen willens sind?

Aus dem ganz allgemeinen, alle möglichen Einzelerlebnisse in einem Gemeinsamen ihres Wesens zusammenfassenden Charakter dieser Gefühlsgruppe folgt ohne weiteres, daß dies auf dem Wege möglich ist, ein bestimmtes Einzelerlebnis aus der betreffenden Gruppe, etwa irgendein freudiges Erlebnis auszuwählen. Damit umgeht man aber

bloß die Schwierigkeit. Man fesselt das Allgemeingefühl an den Sachinhalt eines bestimmten Einzelfalles — wird deshalb aber auch nie zu jener erstrebten Allgemeinheit der Stimmung gelangen, die etwa durch das Wort »Freude« ausgedrückt wird.

Nun erweist es sich aber für zwei von den Sinnen, für das Auge und für das Ohr, als möglich, die Allgemeingefühle auch direkt zu fassen. Sie lassen sich in Formen versinnbildlichen, die zwar keinen bestimmten Sachinhalt haben, dennoch aber in ihrem Gefühlsinhalte verständlich werden. Wir wollen diese Formen »Gefühlssymbole« nennen.

Der Mensch besitzt nämlich die Fähigkeit, Gefühle allgemeiner Art zu fassen, indem er von sich aus Ausdruckszeichen gestaltet, die einerseits mit den betreffenden Allgemeingefühlen so gesättigt sind, daß sie als deren Träger gelten können; anderseits aber ähnlich organisierten Wesen wie dem Gestalter selber als Träger dieser Gefühle verständlich werden.

Wir greifen aus der Gruppe der möglichen Gefühlssymbole vorerst jene heraus, die die ganze Klasse am deutlichsten und faßbarsten charakterisieren. Nämlich: reine, in keiner Weise sachbedeutende Linien für das Auge; reine, in keiner Weise sachbedeutende Tonfolgen für das Ohr.

Vorerst für das Auge. Wenn wir zwei S-Linien betrachten, die sich in ihrer Führung in bestimmter Weise unterscheiden sollen, so bemerken wir bald, daß wir die Unterschiede der zwei Linien so in Worte fassen können, daß wir die straffer Aufgerichtete die »freudigere«, die niedriger gekrümmte die »traurigere« nennen. Wir können also in Linien gewisse Allgemeingefühle unmittelbar beschlossen finden.

Die folgende Analyse dieses Vorganges orientiert sich ständig an dieser Tatsache: daß ich eine Kurve zeichnen kann, die kühn und trotzig, eine die lustig, eine die traurig »ist«, d. h. daß ich die Kurve in diesem Sinne verstehe, sie als eine nehme, die aus diesem Allgemeingefühl heraus entstanden ist und dieses Allgemeingefühl ausdrückt.

Analysiert man diesen Vorgang, so findet man drei Wurzeln, die sein Zustandekommen ermöglichen.

Erstens erkennt man als Wesentliches die Willkürlichkeit des Hervorbringens. Ich kann Kurven völlig willkürlich aus dem Nichts schaffen. Nur in dieser Willkür scheint die Gewähr gegeben, etwas Neues so zu bilden, daß es als Träger für Dinge gelten kann, die in ihrer Artung überhaupt nur in mir existieren (»Freude«, »Trauer«), dem objektiven Dasein völlig fremd sind.

Das zweite Wesentliche, das den Kurven als Gefühlssymbolen eignet, ist ihre große Empfindlichkeit. Die Veränderungsfähigkeit der Zeichen ist nach mehreren Richtungen hin eine so große, daß die

Möglichkeit besteht, den vielfältigsten Gefühlsnuancen durch Variierung gerecht zu werden, sich auch leiseren Schwebungen, allerdings immer bloß im Bereiche der Allgemeingefühle, anzupassen. Wir vermögen noch ganz geringe Krümmungsveränderungen einer Kurve, oder Abweichungen im Verhältnis verschiedener Krümmungen zueinander, objektiv im Zeichnen, im Erfinden der Symbole auszuführen; dann als Beschauer mit den Augen wahrzunehmen; und so mit leisen Variationen des zugrundeliegenden Gefühles zu verbinden.

Drittens erkennen wir an allen Linienkurven, die als Gefühlszeichen dienen, das Wesentliche ihrer Allgemeinverständlichkeit. Diese Tatsache verlangt, als die wichtigste, eine nähere Begründung.

Die Möglichkeit, überhaupt Zeichen zu erfinden, die zwar keinen Sachinhalt, wohl aber Gefühlsinhalt haben, beruht letzten Endes auf dem Vorhandensein von Reflexbewegungen.

»Eine von jeher bemerkte allgemeine Eigentümlichkeit der Reflexbewegungen ist die große Regelmäßigkeit und Gleichförmigkeit ihres Eintretens. Auf dieselben Reize antworten die subkortikalen Zentren so gut wie ausnahmslos mit denselben Bewegungen. Und zwar tun sie das bereits von dem ersten Dasein eines Wesens an. Sie brauchen nicht erst gelernt und allmählich ausgebildet zu werden, sondern sind ursprünglich gegeben. Eine ererbte Mitgift des Organismus, die in einer bestimmten Verkettung der erregungzuleitenden und der erregungableitenden nervösen Elemente innerhalb der Zentralorgane ihre unveränderliche Grundlage hat« (Ebbinghaus, Grundzüge d. Psychologie [2], S. 139).

Von der Basis dieser Reflexbewegungen aus differenzieren sich die Ausdrucksbewegungen. Was wir in Linien, die keinen Sachinhalt haben, an Gefühlen erkennen, erkennen wir dadurch, daß wir die Formung der Linie als eine Ausdrucksbewegung der gleichsam lebendig gedachten Linie auffassen. Und zwar als eine Ausdrucksbewegung für ein Gefühl.

Nun orientieren sich aber alle unsere Bewegungen an der Schwerkraft. Wir sind im Leben andauernd den Wirkungen der Schwerkraft unterworfen. Und zwar unterliegen wir der Anziehungskraft der Erde sofort mit allen unseren Körperteilen, sowie wir uns passiv verhalten, während jede Tätigkeit des Menschen notwendig mit einem Kampfe gegen die Schwerkraft verbunden ist. So kommt es, daß sich für uns der Begriff der Lebensbejahung im allgemeinen mit einem Gegenstreben gegen die Schwerkraft verbindet: wir reagieren auf lebenfördernde Ereignisse mit einem Strecken des Körpers, einem Straffen der Muskeln; wir geben bei Erlebnissen, die unsere Lebenskraft oder Lebensfreude schädigen, dem Zuge der Schwerkraft nach, lassen die Muskeln erschlaffen. So

sinken wir körperlich zusammen im Unglück, recken uns hoch im Glück. Die mannigfachsten Nuancen werden in der Folge aus dieser Grunderfahrung differenziert: wie wir im Stolze den Kopf zurückwerfen, unseren Rücken unter seelischer Mühsal beugen, in Betrübnis körperlich wanken, im Erschrecken auffahren, im Träumen uns lagern... alle diese statischen Ausdrucksgesten erhalten ihren Sinn letzten Endes von der Schwerkraft aus. Und nun kann man beobachten, daß es eben hauptsächlich diese mit statischen Ausdrucksbewegungen verbundenen Allgemeingefühle sind, die wir in Liniensymbole zu fassen vermögen: die Linien spannen sich im Zorn und lösen sich im Träumen, wie unsere Muskeln dort sich straffen, hier erschlaffen.

Es läßt sich leicht auch durch ein Gedankenexperiment beweisen, daß die Möglichkeit des Verstehens von Gefühlen, die durch Liniensymbole ausgedrückt werden, tatsächlich auf dieser Gleichheit der Grundorganisation des Menschen und auf unserem angeborenen Verhalten gegenüber der Schwerkraft beruht. Man braucht sich dazu nur Lebewesen unserer Artung auf einem Weltenkörper zu denken, der so rasch rotieren soll, daß die abschleudernde Rotationszentrifugalkraft um das gleiche Maß größer ist als die Anziehungskraft des Standkörpers, um das bei uns die Anziehungskraft der Erde die Zentrifugalkraft überwiegt (wobei man sich die Gliedmaßen der Lebewesen mit irgendwelchen hakenförmigen Vorrichtungen zum Festhalten gegen das Abschleudern ausgestattet denken mag). Es wird sich notwendig ergeben, daß bei passiven Stimmungen, in denen man seine Muskeln laufen läßt, jene Lebewesen, der Zentrifugalkraft nachgebend, sich auf ihr längstes Maß strecken und dehnen werden (wie wir in solchen Fällen auf ein »Häuflein Unglück« zusammensinken); in stark aktiven Stimmungen aber, wo man mit ganzer Kraft gegen die äußeren Einflüsse angeht, würden sich jene Lebewesen mit aller Kraft zusammenziehen, niederhocken, gegen die dehnende Kraft anstemmen: und mit dieser Umkehrung der Grundvorgänge würden sich alle Ausdrucksgesten und Ausdruckshaltungen in das Gegenteil der unserigen verkehren. Ein Zusammenbeugen wäre Ausdruck von Freude oder Stolz, ein längstes Strecken der Ausdruck größter Passivität und damit Traurigkeit. Und notwendig würde sich dadurch der Gefühlsinhalt aller unserer heutigen statischen Liniensymbole für jene Wesen verkehren: was wir als »stolze Linie« empfinden, würde dort etwa Wehmut ausdrücken — und damit würde (um, vorausgreifend, hier bereits ein Beispiel aus der bildenden Kunst einzuschalten) der gotische Dom, für uns der Ausdruck hochstrebender Kraft, dort zum Ausdruck größter Trauer, der ägyptische Tempel in seinem bedrückenden Ernst dort zum Symbol äußerster Fröhlichkeit. So aber, wo wir alle in gleicher Weise jedes

Gegenstreben gegen die Schwerkraft als Ausdruck eines gesteigerten Lebensgefühles erfahren, vermögen wir auch alle in gleicher Weise aufstrebende und sich streckende Linien als stolz, hängende als traurig, leise geschwungene und sich nach vorne neigende etwa als sehnsüchtig zu empfinden. Auf welchem Wege dies zustande kommt, wieso wir zum Verständnis des Gefühlsinhaltes dieser Linien überhaupt gelangen, das soll weiter unten, für Linien- und Tönesymbole gemeinsam, erörtert werden. Denn die Möglichkeit des Verständnisses eines Gefühlszeichens für das Ohr gründet sich auf denselben psychischen Vorgang, der die für das Auge erfundenen Gefühlszeichen dem aufnehmenden Beschauer verständlich macht[1]).

Damit ist aber für die Fassung von Allgemeingefühlen in Liniensymbole eine zweifache Beschränkung gegeben. Erstens können nur solche Allgemeingefühle durch Linien symbolisch gefaßt werden, bei denen im Leben tatsächlich Ausdrucksbewegungen mehr oder minder reflexartig mit dem Erleben der Gefühle verbunden sind. Wir kennen aber eine ganze Anzahl von Gefühlen, denen Ausdrucksbewegungen im wirklichen Leben *nicht* zugeordnet sind: Neid oder Mißgunst, »Ehrgefühl«, »Pflichtgefühl«, Eifersucht sind einige Beispiele. Und aus diesem Fehlen der unmittelbaren Ausdrucksbewegung im Leben erklärt es sich auch, daß es keine »neidische« oder »eifersüchtige« Kurve in den Künsten geben kann. — Es schließen sich dann Allgemeingefühle an, deren Ausdrucksbewegungen sehr gering sind: Mitleid, Habsucht, Geiz und dergleichen. — Als die für gefühlssymbolische Fassung besonders geeigneten Allgemeingefühle bleiben also jene übrig, die mit starken und reichen Ausdrucksbewegungen verbunden sind, wie Stolz, Sehnsucht, Freude, Schmerz, Müdigkeit und viele andere. Und besonders diese so vielfach mit Ausdrucksgesten gesellten Gefühle finden wir auch in Kurven als Gefühlssymbolen tausendfach in den Künsten verarbeitet.

Eine zweite Beschränkung in der gefühlssymbolischen Fassung von Gefühlen liegt im *generellen* Charakter der Reflexe und damit der Ausdrucksbewegung. Die Gefühle bekommen ihren speziellen Charakter nur von dem speziellen Erlebnis aus. Doch haben dann alle Freudeerlebnisse etwas Gemeinsames; und alle Freudeerlebnisse können in körperlichen Ausdrucksbewegungen enden. Mit dem *generellen* Charakter der Reflexbewegung aber hängt es zusammen, daß wir an Ausdrucks-

[1]) Es sei nur erwähnt, daß natürlich auch eine rein assoziative Charakterisierung von Linien möglich ist. So wenn wir von einer öligen oder harten, profanen oder abgeklärten Linie reden. Daß aber diese Art der Ausdeutung einer Linie in direkter Weise nichts mit ihrem gefühlssymbolischen Gehalt zu tun hat, wird sich ganz klar weiter unten beim Analysieren der »Einfühlung in Liniensymbole« ergeben.

bewegungen der Freude niemals ablesen können, an welches spezielle Erlebnis sich diese Lebenssteigerung knüpfte: ob es die Freude über ein gelungenes Unternehmen etwa oder über besonders schönes Wetter ist. »Der Reflexapparat paßt nur für den großen Durchschnitt der Lebenslagen einer bestimmten Klasse von Wesen. Bei besonderen Zuspitzungen der individuellen Verhältnisse dagegen, oder bei relativ seltenen Vorkommnissen versagt er. Er ist dem generellen Charakter des jedesmal gegenwärtigen äußeren Reizes zweckmäßig angepaßt . . .« (Ebb. S. 148/9). —

Wir lassen nun vorläufig alle weiteren gefühlssymbolischen Komplikationen, die bei Linien auftreten können, außer acht und gehen zu der Gruppe der Hörerfahrungen über. Es kehrt hier die obige Frage wieder: gibt es für den Menschen eine Möglichkeit, die in ihm lebenden Allgemeingefühle irgendwie für die Aufnahme durch das Ohr zu fassen und mit Hilfe dieser Fassung dem Nebenmenschen mitteilbar zu machen?

Man darf die Frage dieser akustischen Mitteilbarkeit von Allgemeingefühlen auf irgendeinem willkürlich gewählten Wege nicht mit den Hörsensationen überhaupt verwechseln. Die Gruppe von Gefühlen, die oben in der Tabelle als Hörsinnesgefühle (z. B. die reinen Hörfreuden) festgelegt wurde, hat mit dieser Gruppe der Gehörsymbole gar nichts zu tun. Bei den Sinnesgefühlen geht der Weg von außen nach innen: irgendein objektiv vor meinem Lustgefühl bereits vorhandener Reiz der Außenwelt trifft mein Ohr und erregt, als Folge dieser Einwirkung auf eines meiner Sinnesorgane, ein Begleitgefühl in dem sich abspielenden physikalisch-physiologischen Prozeß. Bei dem Problem der Mitteilbarkeit der Allgemeingefühle handelt es sich jedoch um etwas ganz anderes; um den Gegenvorgang: um jenen, bei dem aus einem in uns vorher lebendigen Gefühle heraus ein objektiv fixierbares Symbol für dieses Gefühl erfunden werden soll. Dieses Symbol muß dann in seiner Objektivität als Träger eben jenes Ursprungsgefühles dienen und damit die Möglichkeit herstellen, jenes Allgemeingefühl auch anderen zu vermitteln.

Es läßt sich leicht feststellen, daß diese Möglichkeit auch für das Ohr in mannigfacher Weise gegeben ist. Und auch hier greifen wir vorerst jene Gruppe von Gefühlssymbolen zur orientierenden Betrachtung heraus, die das Phänomen am klarsten und ungetrübtesten beobachten läßt: die reine Tonfolge, die Melodie.

Wir beobachten, daß wir zwei Tonfolgen ihrem Gefühlscharakter nach ohne weiteres unterscheiden können. Denken wir an die »traurige Weise« im dritten Akt von Tristan, und an die »lustige Weise«, die später darauf folgt, so wird uns ohne weiteres, ganz ähnlich dem

Vorgang bei der Betrachtung von Linien, der verschiedene Gefühlsgehalt der beiden Tonfolgen klar. Wiederum sind es sachinhaltslose und dabei gefühlsgesättigte Zeichen; wiederum aber sind es keine spezifischen Ding- oder Vorgangsgefühle, sondern Allgemeingefühle vagster Art: »Trauer« und »Freude«, die wir aus den formalen Zusammenstellungen einzelner beweglicher Elemente lesen. Und wiederum finden wir hauptsächlich drei Wurzeln dieser Erscheinung, die es uns ermöglichen, Allgemeingefühle — ohne auf einen bestimmten Sachvorgang eingehen zu müssen — dem Nebenmenschen über das Ohr hin verständlich zu machen und zu vermitteln.

Wir können fürs erste willkürlich Töne bilden, indem wir unsere Stimme laut werden lassen oder nicht. Wir sind dadurch imstande, einem Gefühle willkürlich hörbare Äußerungen zu gesellen.

Fürs zweite ist auch hier als ein Wesentliches die große Empfindlichkeit von Melodien als Tonsymbolen zu beobachten. Der Variationen und Zusammenstellungen von steigenden und fallenden Melodien gibt es unendlich viele. Und dazu kommt, wie weiter unten erläutert werden soll, daß sich die übrigen Möglichkeiten, gefühlssymbolisch auf das Ohr einzuwirken: die rhythmischen, dynamischen und harmonischen Vorgänge aufs innigste mit den melodischen verbinden und deren Veränderungsfähigkeit und damit Empfindlichkeit ins Unerschöpfliche steigern.

Und auch die dritte und wichtigste Eigenschaft, die der Allgemeinverständlichkeit, ist bei den Tonsymbolen erfüllt. Die allgemeine Voraussetzung dazu ist ja, daß der Kausalzusammenhang zwischen Gefühl und Zeichen in jenen Bezirken menschlichen Erlebens wurzelt, in denen nach jahrtausendelanger Gewöhnung ganz nahe und unmittelbare Reaktionen zwischen dem Gefühl und irgendeiner (fixierbaren) Äußerung bestehen. Die Gesellung muß eine möglichst zwingende und innige sein: die Reflexgesellung. Nun sind bei allen Menschen (wie bei den meisten höheren Tieren) Gefühlsvorgänge von lautlichen Reflexäußerungen begleitet. Und das Verstehen dieser lautlichen Gefühlszeichen ist auch hier häufig bereits generell erworben, fester, angeborener Gattungsbesitz. Wenn die Henne ihre Jungen lockt oder warnt, so »verstehen« diese den Sinn dieses Lautsymbols bereits am ersten Tage. So versteht auch der Mensch ohne weiteres jene lautlichen Grundrelationen, auf denen sich weiterhin die komplizierteren lautlichen Gefühlsäußerungen, die Melodien, aufbauen. Dazu kommt, daß der Mensch die Fähigkeit des Lautwerdens im Gebrauche der Stimmbänder (neben der Sprache als reinem Verständigungsmittel) im allgemeinen nicht benützt. Der Mensch schweigt, wenn seine Seele unbewegt ist. Aber er vermag laut zu werden, wenn er will; und er tut es immer dann, wenn er einem Gefühle Ausdruck zu geben strebt.

So kommt es, daß wir in innigzwingender Verbindung auf Grund unserer Erfahrung den Schrei eines Tieres, das Stöhnen eines Menschen, das Singen eines Vogels, kurz fast jedes freiwillige Lautwerden belebter Kreatur ohne weiteres als Ausdruckswert fassen und als Zeichen, als Symbol für ein Gefühl verstehen. So selbstverständlich wie bei Linien- und Flächenkurven als Trägern von Allgemeingefühlen, so selbstverständlich wird uns dieses Durchschauen und Erfühlen auch bei Tonfolgen, bei Melodien. Ja die Melodie ist es, die diese Gruppe ästhetischer Erscheinungen ganz besonders klar zu machen imstande ist.

Doch die bereits bei den Liniensymbolen gezeigte Beschränkung gilt auch bei den gefühlssymbolischen Tonfolgen. Wir können nur dort »Ausdruckstonfolgen« (als Analogie für »Ausdrucksbewegungen«) erfinden, wo das zugrundeliegende Gefühl primär mit Ausdrucksstönen verbunden ist. Im Schmerz oder in Aufregung schreien wir, im Unglück stöhnen wir, in der Freude jubeln wir. Und derlei Gefühle lassen sich in melodische, rhythmische, dynamische Symbole fassen. Doch wir geben wieder etwa bei Eifersucht oder Geiz keine Lautreflexe von uns: und so wird es auch unmöglich, eine spezifisch »eifersüchtige« oder »geizige« Melodie zu erfinden. So lassen sich auch hier die Gefühle in eine Reihe ordnen, je nach ihrer Eignung zu tonsymbolischer Fassung. Und diese Reihe deckt sich wieder mit jener, die die Gefühle nach ihren lautlichen Reflexen ordnet.

Auch hier findet sich dann die zweite Beschränkung: wir können Gefühle nicht in ihrem speziellen Charakter in Tonsymbole (Melodien) fassen. Auch hier ist es unmöglich, aus einer traurigen Melodie zu erkennen, ob sie die Trauer über den nahenden Tod oder über den Verlust eines Schmuckstückes ausdrücken soll. —

Zum Schlusse bleibt nun noch die überaus wichtige Frage zu beantworten, auf welchem Wege das Verständnis dieser von anderen erfundenen formalen Gebilde, die zwar keinen Sachinhalt haben, aber mit bestimmten Gefühlen gesättigt sind — in erster Linie der Linienkurven und der Melodien — überhaupt zustande kommt.

Daß der Prozeß, der zu diesem Verstehen von Gefühlen führt, von dem Verstehen abweichen muß, wie es sonst im Erfahren von Gefühlen statthat, ist klar. Denn während es sich sonst um das Kennenlernen eines Gebildes handelt, das uns mit einem bestimmten Sachinhalt gleichzeitig und unmittelbar das spezifische Gefühlserlebnis vermittelt (man denke z. B. an die Gefühlsvermittlung, die eintritt, wenn der Nordländer zum erstenmal eine Palme sieht), handelt es sich hier um das Verstehen eines Zeichens für irgendeine Gefühlslage, das nichts Sachliches als Möglichkeit der Anknüpfung an bereits Erlebtes enthält.

Daß der Erfinder selber, der ein Gefühlssymbol zeichnet oder aus

einer Gefühlsstimmung heraus eine Melodie erfindet, den Gefühlsinhalt dieser Gebilde begreift, diente zu ihrer Definition, ja ist ihre Definition: sie sind vom einzelnen erfundene Neubildungen, die auf allgemeinen, d. h. allen gemeinsamen Lebenserfahrungen fußen und eine besondere, neue und erstmalige Zusammenstellung von Elementen geben, die zwar vorhanden waren, aber zueinander beweglich und veränderbar sind. Das Verständnis dieser Neubildungen von seiten anderer kommt nun auf dem Wege der Einfühlung zustande. Nicht jener obenerwähnten körperlichen Einfühlung, die, grob gesprochen, beim Erblicken der fremden Körperstellungen und Gliederlagen durch einfaches (wirkliches oder vorstellungsmäßiges) Nachmachen der betreffenden Körperhaltungen jene Begleitgefühle aus der Erinnerung holt, die zu den betreffenden Stellungen gehören: sondern durch einen komplizierteren Vorgang, auf den vielleicht der Terminus der »Einfühlung im eigentlichen Sinne« beschränkt werden könnte.

Diese Einfühlung katexochen ist ein klar durchschaubarer psychologischer Prozeß, dessen einzige und eben seine wesentliche Sonderbarkeit ist, daß er auf der Umkehrung eines gar nicht außergewöhnlichen seelischen Vorganges beruht.

Der Prozeß des Verstehens derartiger von anderen geschaffener Gefühlssymbole geht in zwei theoretisch scharf zu trennenden Teilprozessen vor sich. Wir stehen, wenn wir eine neue Melodie oder eine neue künstlerische Kurvenverbindung kennen lernen, vor einem fremden Etwas, das uns nach Form und Inhalt unbekannt ist. Was bei der Aufgabe, sich mit diesem Objekt bekannt zu machen, zuerst nur faßbar scheint, ist die äußere »objektive« Form. Es gilt vor allem, diese kennen zu lernen. Dazu sehen wir die Linie so oft an, verfolgen sie im Laufe ihrer mutmaßlichen Entstehungsrichtung; wir hören die Melodie so oft mit, singen sie innerlich oder wirklich so oft nach: bis wir diese Zeichen rein ihrer formalen Gestaltung nach »auswendig wissen«; d. h. bis kein Teil, keine plötzliche Änderung an ihnen, keine Biegung der Kurve, kein Melodieschritt, kein dynamischer oder rhythmischer oder harmonischer Wechsel mehr überraschend, an sich unbekannt ist. Damit haben wir das formal Fremde kennen gelernt.

Um nun hinter den Gefühlsinhalt der Zeichen zu kommen, d. h.: um das Gefühl zu erkennen, aus dem heraus von einem anderen das Zeichen erfunden wurde, ahmen wir selber die nun bereits bekannte sachlich-äußere Form des Symboles in möglichster Flüssigkeit nach. Wir machen nun selber, sei es in wirklicher Bewegung mit Hand oder Stimmbändern, sei es nur in der Vorstellung, den Linienzug, die Melodie möglichst so flüssig und frei mit, als ob wir selbst dieses Zeichen eben jetzt aus einem bestimmten

vorhandenen Gefühl heraus geschaffen, »erfunden« hätten. Und nun findet jene rückläufige Verknüpfung statt, die uns das Symbol verstehen lehrt; und die für dieses Symbolverstehen typisch ist. Ist die »Neubildung« des Symbols in innigster Verbindung aus einem Gefühl heraus gefunden worden: so bemühe ich mich jetzt, den Weg des Entstehens zurückzugehen, vom Resultat zur Ursache vorzudringen, aus der Willkürbildung die verursachenden Gefühle zu erkennen. Ich suche in meinem Inneren ein Gefühl, das dem Ausdruckszeichen entspricht, zu gerade dieser Fassung als seiner Ausdrucksform paßt. Und da erlebe ich tatsächlich, daß sich zu dem fließend nachgemachten Symbol ein Gefühl einstellt. —

Fraglich bleibt nur: ob das Gefühl, das sich durch die rückläufige Assoziation bei der Einfühlung einstellt, wirklich auch jenes Gefühl ist, aus dem heraus der Künstler das Symbol erfunden hatte.

Die Symbolbildung beruht auf den generell gemeinsamen Reflexbewegungen. Die Ausdruckszeichen, die sich von dieser Basis aus differenzieren, dienen nur Allgemeingefühlen zum Ausdruck. Und sowohl in diesen Allgemeingefühlen wie in den zugehörigen Ausdrucksbewegungen gleichen die Menschen einander in hohem Grade. Alle normalen Menschen strecken sich in der Freude und sinken im Leid zusammen. Und nur auf der Basis dieser Allgemeinheit gelten alle Gefühlssymbole.

Die durchschnittliche Gleichheit der Grundanlage also, weiterhin die durchschnittliche Ähnlichkeit der grundlegenden Lebenserfahrungen, und zuletzt die konventionell gewordenen allgemeinen Ausdruckszeichen eines geschlossenen Kulturkreises bringen es mit sich: daß sich beim Aufnehmenden zu dem fließend nachgemachten Symbol auch ein Gefühl einstellt, das jenem Gefühl vorerst zumindest ähnlich ist, aus dem heraus das Symbol von seinem Schöpfer erfunden wurde. Nun gelingt es aber bei größerer Lebenserfahrung (die bereits selber möglichst viele Gefühle, auch in feineren Unterschieden, kennen gelernt hat), sowie bei reicherer Kunstübung meist ohne große Mühe, nicht nur eine allgemeine »Ähnlichkeit« des Gefühles zu erreichen, sondern ein Gefühl in sich entstehen zu lassen, das sich — wenn auch innerhalb seines Charakters als eines Allgemeingefühles — doch gerade an diese Dürersche Linie, an diese Mozartsche Kantilene aufs innigste anschließt und sofort eine Nuance seiner Betonung ändert, sowie man zu einer auch nur ein wenig anderen Linie oder Melodieführung übergeht. Sowie man nun so weit ist, mit Hilfe der Einfühlung an ein Gefühlssymbol eine gerade nur zu ihm passende Nuance eines Allgemeingefühles angeschlossen zu haben, sowie Symbol und Gefühl aufeinander »abgestimmt« sind, hat man das Gefühlssymbol »verstanden«.

Es ist dabei klar, daß sich die Lebenserfahrung des Aufnehmenden mit der des Produzierenden nicht decken muß; sie muß ihr nur ähnlich sein. Die Grundelemente müssen die gleichen, die Ausdrucksgepflogenheiten des Schöpfers und des Aufnehmenden müssen einander verwandt sein. Und der Reiz beim Kennenlernen neu erfundener Gefühlssymbole (Linien und Melodien) ist eben der, durch die neuartige Zusammenstellung bekannter Elemente zum Erleben von Gefühlsarten und Gefühlsnuancen geführt zu werden, die der eigenen Persönlichkeit noch fremd waren [1]).

Der »geschlossene Kulturkreis« gibt die Erklärung dafür, daß die Gefühlssymbole sehr ferner Zeiten oder sehr fremder Völker (sowie

---

[1]) Von hier aus ist nun wohl auch jene ganz im Anfange erwähnte Tatsache erklärlich, daß im Gebiete des wissenschaftlichen »Zuschreibens« von Kunstwerken sicher mehr Irrtümer vorkommen, als in den meisten anderen wissenschaftlichen Einzelbetrieben. Das Zuschreiben geschieht oft auf Grund der kompliziertesten Einfühlungsprozesse. Nun sind erstlich die Augen und auch die Seelen der Menschen im allgemeinen nicht alle in gleichem Maße begabt, d. h. für Nuancen des Gefühlslebens überhaupt nicht alle gleicherweise empfindlich. Zweitens ist der eine Historiker dem Temperamente des Künstlers, dem Maler etwa, dessen Bild er gerade untersucht, verwandter, als der andere, und fühlt daher aus den Gefühlssymbolen noch feiner nuancierte Unterschiede heraus, weil er sie selber aus dem eigenen Erleben ähnlich kennt (»ich ‚sehe' das nicht«, pflegt der Gegner zu sagen; und eben weil er die feinere Nuance in der Linie nicht sieht, kann er die Differenzierung nicht erfühlen). Und drittens gibt es ja auch unter den Künstlern »Affen der Seele«, die sich so lange in einen anderen Künstler einleben, bis sie wirklich nicht nur ähnlich, sondern fast gleich fühlen wie jener; also auch ähnliche Gefühlssymbole schaffen müssen. Sie mögen im Feinsten nun immer noch versagen. Doch hat der größte Künstler ja selber stumpfe Stunden, in denen er eben selber auch im Feinsten versagt. So mag das Problem der Schüler- oder Werkstattbilder zuweilen wirklich unlösbar sein, gerade wenn man es wissenschaftlich exakt behandelt. — Und schließlich erkennt man auch die Möglichkeit »echter Fälschungen« hieraus. Die meisten Fälscher machen ja die Gefühlssymbole bloß äußerlich nach, auf Grund ihres Wissens um die objektiven Formgebungen. Und weil dieses »Kopieren« ja in den seltensten Fällen völlig gelingt, bemerkt der erfahrene Kenner an leisen Abweichungen der Formen und dadurch verursachten Störungen im Einfühlungsprozeß meist bald die versuchte Täuschung. Doch mag es wohl manche Kunstwerke geben, die von innen heraus gefälscht sind; bei denen der Fälscher die Formen nicht äußerlich kopierte, sondern sich innig in das Gefühlsleben des Künstlers, dessen Werk er mehren wollte, hineinlebte und dann für dieses in ihm lebendige Gefühl echte Gefühlssymbole erfand, die jetzt wohl kaum mehr als »nachgeahmte« zu erkennen sind. Je geringer dabei die Persönlichkeit des Künstlers ist, dessen Bild ich nachschaffen will, je unkomplizierter und untiefer sein Seelenleben ist, desto leichter kann ich ihn erfühlen. Und so dürfte es wohl manchem begabten Fälscher nicht schwer fallen, ein Werk irgend eines dieser Künstler zweiten oder dritten Ranges wirklich zu »produzieren«, von Innen heraus nachzuschaffen und damit wohl von einem echten ununterscheidbar zu machen.

die stark origineller moderner Künstler) erst gelernt werden müssen, d. h. daß ich z. B. die gefühlssymbolischen Linien der altmexikanischen Kultur, einer sehr fernen Zeit, nicht ohne weiteres »verstehe«. Ich muß mich erst auf dem Umwege über das Studium der Literatur, der Religion, der politischen und wirtschaftlichen Kultur des betreffenden Volkes in sein »Gehaben« einleben; dann kann ich erst mit einiger Wahrscheinlichkeit behaupten, daß ich die Gefühlssymbole des fremden Kulturkreises richtig lese, nämlich zu den Ausdruckszeichen auch die richtigen Gefühle ergänze: nämlich die Gefühle, die jener Schöpfer selber beim Schaffen der Zeichen hatte. — Doch auch bei gleichzeitig lebenden Völkern kann die Wesensart des einen so verschieden von dem anderen sein, daß ein unmittelbares Verständnis der Gefühlszeichen unmöglich wird. So liest der Europäer die Gefühlssymbole (und die Ausdrucksgesten) des Japaners, sei es in Leben oder Kunst, sicher falsch, wenn er sie vom eigenen Boden aus betrachtet. — Der Kern des kunstwissenschaftlichen Studiums eines Völkerkreises liegt ja darin, durch Einleben in Natur und Kultur des betreffenden Volkes seine Ausdruckszeichen, seine Linienführungen und Melodien im richtigen Sinne, »vom Boden des Volkes und Zeitalters aus«, wie man sagt, zu verstehen: zu den Zeichen möglichst nicht die Gefühle zu ergänzen, die sich von unserer heutigen Gepflogenheit her einstellen, sondern jene, für die der Künstler seinerzeit die ihm geläufigen Ausdruckswerte schuf. — Da sich aber die Grundanlagen der Menschen, wie man aus der Kulturgeschichte weiß, in den wenigen Jahrtausenden, die wir überblicken, im Wesen nicht geändert haben, da der Ägypter Liebe und Haß, Furcht und Mut anscheinend sehr ähnlich erlebt hat, wie wir heute noch: ist jenes Bemühen, die von fremder Konvention beherrschten Gefühlssymbole lesen zu lernen, meist von gutem Erfolge begleitet.

Dieses innere Nachahmen der Gefühlssymbole nun, das Hineinsteigen in ihre Formen, um durch diese dann das zugrundeliegende Gefühl heraufzuholen, dieses innigste Aufnehmen eines Zweiten, um im Rückwirken das eigentliche Erste zu erzwingen, wird mit dem Worte »Einfühlung« sehr entsprechend bezeichnet. Denn nur dadurch, daß wir vorerst mechanisch die im Anfang für uns noch unverständlichen Zeichen auswendig lernen und in uns aufnehmen, uns in sie »einfühlen«, kann die rückläufige Assoziation zum Ursprungsgefühle eintreten.

Dieser Vorgang ist in seinen inneren Komponenten bei allen Gefühlssymbolen derselbe, sowohl bei jenen für das Auge wie bei jenen für das Ohr. Wird die Einfühlung bei den Kurven erleichtert, wenn ich die Linienschwünge innerlich nachzeichne, so wird das Verständnis von Melodien erleichtert, wenn ich sie mit- oder nachsinge. Es ist

dabei gleichgültig, auf welchen Sinn die Symbole einwirken. Der seelische Prozeß bleibt immer der, daß ich ein Gefühl in mir entstehen lasse: durch inneres Nachmachen eines von diesem Gefühl gesättigten Zeichens, eines Symbols, dessen Bildung auf Grund der zufällig vorhandenen menschlichen Fähigkeit möglich war, willkürlich Dinge vorzunehmen, die sich einerseits innig an ein Gefühl und dessen Veränderungen anschließen; anderseits, nachdem sie in die Außenwelt projiziert sind, auf eines unserer Sinnesorgane einzuwirken vermögen.

Dabei sei noch bemerkt, daß im eigenen oder im verwandten Kulturkreis jedes neue Gefühlssymbol Verwandtes und bereits Vorerlebtes in uns vorfindet. Denn jeder Mensch hat selber schon in hunderten von Fällen aus irgendeiner Gefühlsstimmung heraus, sei es eine Geste (auch wenn sie nicht durch den Stift in eine Kurve umgearbeitet wurde), sei es eine Tonreihe (einen Seufzer, einen Schrei, eine Wein- oder Lachkantilene), eben als »Symbol« für das beherrschende Gefühl gefunden, erfunden, bevor er in die Lage kommt, das erste fremde Gefühlssymbol verstehen zu müssen [1]). Es handelt sich also immer bloß darum, Abweichungen, Modifikationen von Dingen zu verstehen, die dem eigenen Erleben keineswegs völlig fremd sind; einer Seele nachzukommen, die kraft zufälliger Naturveranlagung die Fähigkeit besitzt, differenziertere und reichere Bildungen von Gefühlssymbolen irgendeiner Art für die mannigfachsten Gefühlszustände zu erfinden. —

Zum Schlusse seien die beiden Einfühlungsarten, die wir demgemäß im folgenden unterscheiden werden, definitorisch nebeneinandergestellt:

Körperliche Einfühlung nennen wir das Nachahmen — in Wirklichkeit oder in der Vorstellung — von Stellungen des Körpers, Haltungen der Glieder, äußerlich sichtbaren Spannungszuständen der Muskeln, zu dem Zwecke, um die ihnen objektiv zugeordneten Gefühle zu erschließen.

Einfühlung im engeren Sinne oder Einfühlung in Gefühlssymbole nennen wir den Vorgang: das aus einem Gefühlszustande heraus als Symbol für dieses Gefühl aus beweglichen Elementen zusammengestellte Zeichen so lange anzusehen oder anzuhören, bis sich durch rückläufige Assoziation auf Grund allgemeiner Lebenserfahrungen zu dem Symbol ein Gefühl einstellt, das ihm ent-

[1]) Auch das Wedeln des Hundes ist eine über-notwendige Bewegung und ein »Gefühlszeichen«; bloß wegen seiner geringen Variationsfähigkeit nur für den Ausdruck ganz weniger Gefühlszustände, wie Zutrauen, Mißtrauen, Furcht geeignet. Je intelligenter die Tiere sind, und je enger sie sich in ihrem Leben an den Menschen angeschlossen haben, desto mehr haben sie sich auch in einer Variierung derartiger Ausdruckszeichen (die z. B. die auf dem Stadium der Halbzähmung stehen gebliebene Katze nur in weit geringerem Grade kennt) der Vielfältigkeit menschlicher Gemütszustände angepaßt.

spricht; das also jenem Gefühle zumindest sehr ähnlich sein muß, aus dem heraus das Symbol erfunden wurde[1]). —

Von hier aus kehren wir zu unserer Gefühlstabelle zurück. — Wir haben gesehen, wie sich an die einzelnen Sinnesorgane die verschiedenen Bezirke der Außenwelt anschließen und wie wir die Gefühlsbetonungen der Dinge dieser Welt in große, den Sinnesorganen beigeordnete Gruppen fassen können. Durch eine Bedeutungsverschiebung ging dann die so gewonnene Tabelle der durch die »wirklichen« Objekte in uns erregten Gefühle in eine Tabelle der durch »künstliche« Objekte erregten Gefühle über, indem wir von jeder Gefühlsgruppe annahmen, daß sie nicht mehr von dem ursprünglichen Erreger, sondern von seinem willkürlich hergestellten Ersatz hervorgerufen würde.

Es ließ sich dabei feststellen, daß vorerst alle Gefühle, die Sinnes- wie die Ding- wie die Vorgangsgefühle, durch willkürliches künstliches Herstellen der verursachenden Tatsachenreihen hervorgerufen werden können. Die Schwierigkeit, die sich weiterhin bei den Körpergefühlen ergab, ließ sich für die Augenerfahrungen durch Fixierung des Gesichtsbildes umgehen. Und schließlich fand sich auch für die Allgemeingefühle die Möglichkeit einer künstlichen Auslösung und Übermittlung (und zwar für Auge und Ohr) durch das Erfinden von Gefühlssymbolen. Diese Gefühlssymbole erwiesen sich als willkürlich von einem einzelnen hergestellte, sachinhaltsleere, aber gefühlsgesättigte Zeichen, die einem anderen ihrem allgemeinen Gefühlsgehalt nach verständlich werden können.

Damit ist die Möglichkeit erwiesen, alle Gefühle des wirklichen Erlebens (mit Ausnahme der oben besprochenen Allgemeingefühle ohne jede Reflexäußerung) dem Menschen für Auge und Ohr auch künstlich, d. h. durch gewollte Herstellung eines Anlasses, zu vermitteln.

Nun verweisen wir auf unsere erste Stellungnahme zum »ästhetischen Gefühl« überhaupt. Die Ansicht, daß das Kunstwerk keinerlei

[1]) Man kann vielleicht einen gewissen »Prozeß der Rückläufigkeit« bei allen Einfühlungen, die es geben mag, nicht nur bei den beiden hier besprochenen, definitorisch zugrunde legen. Das Erleben der Welt und das Verstehen ihrer Zusammenhänge geschieht durch schrittweise Aufnahme des Tatsächlichen und durch Interpolation verbindender Glieder. Bei allen »Einfühlungen« aber handelt es sich um das subjektive Hineindenken in etwas Gegebenes, um von hier aus zum Heraufzwingen eines Gefühles zu kommen. Bei der »körperlichen Einfühlung« um ein Heraufholen von Gefühlen zu bestimmten Gliederlagen; bei der Symbol-Einfühlung um das Suchen und Heraufholen, oft selbst um das Neuherstellen eines Gefühles, das zu einem gegebenen Ausdruckszeichen paßt. — Ein Einfühlungsprozeß wäre dann als jener definiert: bei dem durch rückläufige Assoziation zu irgend etwas Gegebenem ein Gefühl herangeholt wird.

reine Erlebensgefühle enthalte, sondern nur von einer spezifisch-ästhetischen Art lebe, hat sich sofort als völlig unhaltbar erwiesen. Wir stellten uns vorerst auf den zweiten Standpunkt: daß das Kunsterlebnis zumindest Elemente des Naturgefühlserlebnisses mit einschließe (z. B. die Farbsinnesgefühle). Es blieb dahingestellt, ob die »spezifisch-ästhetischen« Gefühle, die dann im Kunstwerke neben den Erlebensgefühlen noch auftreten sollen, zu diesen Gefühlen des Erlebens der Naturwirklichkeit noch als besondere hinzukommen oder durch irgendeine Veränderung aus Gefühlen des wirklichen Erlebens in spezifisch-ästhetische übergehen. Es handelte sich für uns nur darum, ob zugegeben werden muß, daß im Kunstwerk reine Erlebensgefühle, die sich von den Gefühlen beim Erleben der zufälligen Naturwirklichkeit gar nicht unterscheiden, vorkommen können.

Nun haben wir oben bewiesen, daß eine künstlich-willkürliche Vermittlung aller Gefühle unserer Tabelle möglich ist. Ein Kunstwerk aber ist ein von mir willkürlich und »künstlich« geschaffener Gegenstand. Somit könnten alle Gefühle des Erlebens der Wirklichkeit, die wir in die Tabelle gefaßt haben, auch in Kunstwerken (neben anderen »eigentlich ästhetischen«) vermittelt werden. Ich kann die oben besprochenen Gefühle des wirklichen Erlebens irgendwie in das Kunstwerk hineinarbeiten, indem ich auch die künstlichen Anlässe reiner Erlebensgefühle mit in dem künstlich hergestellten Kunstwerke zur Darstellung bringe.

Also können Kunstwerke jene in die obige Gefühlstabelle gefaßten Gefühle enthalten. Wir nehmen nun eine neuerliche Bedeutungsverschiebung der Tabellenfelder vor. Die Felder sollen nun nicht mehr die künstlichen Anlässe der betreffenden Gefühlserlebnisse bezeichnen, sondern jene Künste selber, innerhalb derer diese Gefühle erlebt werden könnten.

Versuchen wir nun, die üblichen Namen der verschiedenen Künste an den entsprechenden Stellen der Tabelle einzutragen, so finden wir, daß wir keine der vorhandenen Bezeichnungen entbehren können. Wir brauchen also alle Kunstbezeichnungen schon für die Gruppe der künstlich vermittelten Gefühle des Erlebens selber, bevor noch von irgendeinem »rein ästhetischen« Gefühl innerhalb dieser Künste überhaupt die Rede war. — Immerhin wäre es ja noch möglich, daß nebenbei innerhalb dieser Kunstgruppen noch »spezifisch-ästhetische« Gefühle wirksam sind, die ja als solche nicht in unserer Tabelle der Erlebensgefühle vorhanden sein können. Nun wird sich aber weiterhin beim Durchsprechen der einzelnen Künste zeigen, daß wir nirgends etwas von dem, was wir aus dem reinen Kunsterlebnis kennen, vermissen werden, auch wenn wir uns auf den

Standpunkt stellen, daß ein Kunstwerk (in tausendfachen Variationen und Kombinationen) nur Gefühle vermittele, deren Wesen uns bereits aus dem Erleben bekannt ist. Da man also bisher außer stande war, das »spezifisch-ästhetische« Gefühl aufzuzeigen; da weiterhin dieses Gefühl von uns geleugnet wird, soweit es etwas völlig Neues sein soll: kann der Beweis von uns nur negativ geführt werden. Schließt dieses System der Künste alle erfahrbaren Kunsterlebnisse ein, so gewinnt die Behauptung fast Sicherheit: daß in den Kunstwerken nichts anderes als einfachere oder kompliziertere Variationen jener Gefühle vermittelt werden, die uns allen aus dem unmittelbaren Erleben bekannt sind; daß sich das ästhetische Gefühl von dem Gefühl des täglichen Lebens durch nichts als eine starke Konzentration unterscheidet; und daß ein Kunstwerk nichts anderes ist: als eine willkürliche Zusammenstellung künstlicher Gefühlsanlässe.

Gehen wir nun daran, die durcheinanderströmenden Dinge dieses Daseins durch die übliche Namengebung in Gruppen zu teilen und zu fassen, so erhalten wir eine Tabelle der Künste, die kein »System« im strengen Sinne gibt, sondern mehr eine bloße »naturentsprechende Anordnung« darstellt; und zwar eine Anordnung, die verständlicherweise nicht einfacher sein kann als das wirkliche Erleben selber. Ist sie doch aus dem Bestreben entstanden, eine möglichst weitgehende Anpassung der Gedanken an die Tatsachen durchzuführen.

K.G.	S	H	R	Sch	T
Sinnes-	reine Farben-Freuden	reine Ton-Freuden	Riech-Freuden	Schmeck-Freuden	Tast-Freuden Gefühle
Ding-	Malerei u. Plastik: Gegenständliche	Musik: Abschildernde			Gefühle
Vorgangs-	Durchdringung m. Gefühls-Symbolen	Programm-			Gefühle
Allgemein-	Architektur u. Ornament	Absolute			Gefühle

Dichtkunst

II. Durchführung.

In der allgemeinen Untersuchung des ersten Teiles wurden die zwei Verfahren besprochen, die überhaupt eine künstliche Gefühlsvermittlung ermöglichen.

Das erste Verfahren war das des reinen Kopierens eines stark gefühlsvermittelnden Naturdinges oder Naturvorganges. Der möglichst »naturalistischen« Kopie muß dann jene Gefühlsvermittlung eigen sein, die sich an die in der Kopie künstlich fixierten Naturelemente anschließt; und die so vermittelten Sinnes-, Ding- und Vorgangsgefühle müssen daher denen der Wirklichkeit entsprechen.

Die zweite Möglichkeit, Gefühle zu vermitteln, gaben die Gefühlssymbole. Es sind dies vom Menschen erfundene »Formen« oder »Zeichen«, die ihrem sachlichen Inhalte nach gar keine Bedeutung haben, aber durch »rückläufige Assoziation« oder »Einfühlung« als Träger von Allgemeingefühlen verstanden werden.

Diese reinliche theoretische Scheidung ist als Grundlage für die Kunstpsychologie nötig. In der Praxis der Kunstübung jedoch zeigt sich zumeist eine Verbindung beider Gruppen. Die aus den Allgemeingefühlen heraus erfundenen Gefühlssymbole durchdringen die nach Naturvorbildern gegebenen Darstellungen.

Diese jeweilige Verbindung soll nun im folgenden besprochen werden. Die Künste lassen sich am klarsten nach den Sinnesorganen gruppieren. Da aber die Außenwelt auf jedes Sinnesorgan in verschiedenem Grade und in verschiedenem Reichtum wirkt, wird jene Verbindung der Sachinhalte mit den Gefühlssymbolen für jedes Sinnesorgan und damit für jede Kunstgruppe eine andere sein. Deshalb läßt sich auch die Durchführung des Themas nicht in ein Kapitel zusammenfassen, sondern verlangt für jeden Sinn eine gesonderte Behandlung: die Künste für das Auge oder die bildenden Künste; die Künste für das Ohr oder die tönenden Künste (Musik); die Künste für den Geschmack; für den Geruch; für das Getast; dann die Künste, die durch Worte Erinnerungen an Erfahrungen sämtlicher Sinne wachrufen, oder die literarischen Künste; schließlich jene Künste, die auf der gleichzeitigen kombinierten Reizung zweier oder dreier Sinnesorgane beruhen: z. B. Drama, Melodrama, Lied, Oper.

1. Die Künste für das Auge. Bildende Künste.

Die bildenden Künste geben Darstellungen der Seherfahrungen und durchdringen diese mehr oder weniger mit Gefühlssymbolen für das Auge. Die Möglichkeit dieser Durchdringung ist durch folgendes gegeben. Auf Grund der ziemlich weitgehenden Verschiedenheit der einzelnen Individuen, die zur gleichen Art gehören, innerhalb des Umkreises ihrer Art selbst, besteht die Möglichkeit, die Umrißformen sowie die Innenformen eines Einzelgegenstandes in ziemlich weitem Maße variieren zu können, ohne daß das dargestellte Einzelwesen seinen Artcharakter verliert. Ich kann, als Beispiel, die Umrißlinien eines Baumes und die Führung seiner Zweige sehr verschieden ziehen, ohne dem Abbild seine Erkennbarkeit als Baum, ja als bestimmte Baumart zu nehmen.

Damit ergeben sich für die Darstellung des Sichtbaren zwei Tendenzen. Wir gehen von dem Beispiel aus, das schon im ersten Teil gebracht wurde. Ein Baum auf einer Wiese vermittle uns einen stark gefühlsbetonten Eindruck. Dieses Gefühl kann ich auf seine Hauptträger klar beziehen. Um mir dieses Gefühl zu bewahren, halte ich vorerst das Objekt möglichst in seiner Gegebenheit fest. Ich zeichne und male mir den Baum ab mit möglichst genauer Beobachtung aller objektiven Gegebenheiten: wie etwa dem mächtigen Aufwachsen des Stammes, der versponnenen Führung seiner Äste, allen Werten und Nuancen der Farben und des Lichtspieles. Die Tendenz sei auf das Festhalten dieser Gegebenheiten gerichtet und in jenem Maße erreicht, in dem das Bild mir die Annäherung gestattet. So oft ich dann diese Reproduktion wiedersehe, wird in mir ein Gefühl aufsteigen, das der Richtung und der Art nach dem Gefühl vor dem Natureindruck ähnlich sein wird. Es wird ärmer sein als das Naturgefühl, und zwar um alle jene Momente, die dem naturalistischen Bilde der Natur gegenüber fehlen: um die Verschiedenheiten des Eindruckes infolge der Akkommodation des Auges an die verschiedenen Entfernungen, um die Bewegtheit von Farbe und Licht in den Blättern, um die Eindrücke der übrigen Sinnesorgane. Aber immerhin wird man bei unvoreingenommener Beobachtung konstatieren können, daß das Gefühl, das das Ansehen eines naturalistischen Bildes begleitet, in seiner Art dem Gefühl des Natureindruckes entspricht.

Nun kann der Mensch aber, wie wir gesehen haben, von sich aus Zeichen erfinden, die imstande sind, Gefühle auszudrücken. Auf Grund der eben erwähnten Möglichkeiten nun, das Erkennen eines Gegenstandes in seinem Abbilde zu gewährleisten, auch ohne in der Fas-

sung der Formen dem Naturvorbilde genau zu folgen, kann man beim Abzeichnen des Baumes von den objektiv gegebenen Grenz- und Umrißlinien abweichen, indem man diese zu Gefühlssymbolen verändert.

Die Verbindung des naturalistischen Abbildes mit den Gefühlssymbolen geht nun in tausendfach verschiedenen Kombinationen vor sich. Aber immer bleibt sie im Wesen dieselbe. So wird es leicht möglich, diesen Vorgang, der den eigentlichen Kern der künstlerischen Schöpfung bildet, völlig klar zu durchschauen.

Man erkennt bei weiterer Beobachtung dieses Vorganges zuerst, daß auch innerhalb der Gruppe, die den Naturgegenstand nicht in seinen objektiven Formen beläßt, sondern durch das Einarbeiten von Symbolen für Gefühle verändert, abermals zwei Möglichkeiten des Verhaltens bestehen. Ich kann mich entweder der Gefühlsbetonung des Natureindruckes hingeben und danach trachten, diesen zu verstärken; oder ich kann gegen den Gefühlscharakter des Objektes meinen eigenen andersartigen Gefühlscharakter geltend machen und ihn dem Modell aufzwingen. Die Möglichkeit dieses verschiedenen Verhaltens ist so wichtig, daß sie ausführlich besprochen werden muß.

Wir haben beobachtet, daß Linien zu Gefühlssymbolen werden können: reine sachinhaltslose Linien bekommen durch willkürliche Biegung, Führung, Reihung, Wechsel in Stärke und Krümmungskombinationen einen Gefühlsgehalt, der für uns erkennbar wird. Und nun läßt sich weiter beobachten, daß der Künstler die rein gegenständlich zulässigen Veränderungsmöglichkeiten der Umrißlinien eines Vorwurfes dazu benützen kann, eben diese Umrißlinien als unterstützende Symbole jener Gefühle zu bilden, die durch den Gegenstand des Kunstwerkes erregt werden. Beim obigen Beispiel: ich sehe den Baum auf der Wiese; ich gebe mich der Gefühlsbegleitung dieses Eindruckes hin. Beim Herstellen des Abbildes aber kopiere ich nicht mehr, wie früher, den Naturvorwurf möglichst genau, sondern ich weiche hier und dort willkürlich davon ab: in der Führung des Stammkonturs, in der Biegung der Astkurven, in der Wahl der Farbennuancen, im Aufsetzen der Lichter, in der Verteilung der Massen auf der ganzen Bildfläche. Überall suche ich nicht so sehr die wirklichen Verhältnisse zu treffen, sondern sie zu verändern. Und zwar bemühe ich mich, sie im Sinne und im Dienste jener Gefühle, die diese objektiven Anlässe nun einmal in mir hervorgerufen haben, noch ausdrucksstärker zu gestalten. Ich biege in der Darstellung etwa einer Eiche die Äste so um, daß ihre Schwingung nicht mehr das rein objektive Bild gibt, sondern in ihrem Linienverlauf, als Kurve, zu einem Gefühlssymbol wird, und zwar für das Grundgefühl, das mich auf Grund des objektiven Eindruckes beherrscht, hier bei

der Eiche also für das von diesem Objekt vermittelte Grundgefühl der Stärke und bohrenden Kraft. Oder ich wähle die Linienführung, die Farbennuancen, die Licht- und Massenverteilung bei der Darstellung einer Birke im Dienste des Grundgefühles dieses anderen Gegenstandes, bilde mir also aus ihnen Symbole für den Eindruck leichter Lustigkeit und frischer Lebensfreude. Alles was irgend veränderbar ist, wird von mir in jenen Grenzen, die das Objekt als solches noch bestehen und erkennen lassen, so verändert, daß es neben dem Festhalten der rein gegenständlichen Bedeutung des Objektes in der besonderen Führung und Verteilung, in der es dabei gebracht wird, als Träger, als Zeichen, als Ausdruck jenes Gefühles dient, das der Gegenstand seiner Natur nach in mir erregt hat. Und dies Gefühlssymbolische wird dabei aufs innigste in die Darstellung des Gegenstandes selber hinein verarbeitet.

Doch mit dieser so weitgehenden Verwendung der Gefühlssymbole in den Kunstwerken zum Auslegen der im objektiven Vorwurf beschlossenen Stimmung ist ihre Rolle in der Kunst noch nicht erschöpft. Und so schwer hier auch in manchen Mischfällen eine scharfe Trennung der einzelnen Elemente werden mag, so wichtig dürfte ihre klare theoretische Scheidung sein.

Haben wir beobachtet, daß und wie sich die Gegenstände in ihren Elementen variieren lassen, um den vom reinen Sachinhalt getragenen Eindruck noch gefühlssymbolisch zu verstärken, so stellt sich bald die weitere Beobachtung ein, daß damit die »Vergewaltigung« des objektiv Gegebenen noch nicht ihr Ende erreicht zu haben braucht. Der Künstler selber führt rein als Mensch auch ein Eigenleben, hat sowohl seine besondere Rasse, wie auch sein besonderes »Temperament«, seine rein individuelle Reaktionsweise auf die Anregungen der Außenwelt. So wird sich nicht jeder Künstler, und gerade der größte am wenigsten, immer getreu an die Stimmung halten, die der Artung des Objekts entspricht, und dann nur die Gefühlssymbole eben dieser Stimmung in das Objekt hineinarbeiten. Sondern der Künstler benützt sehr oft die objektiv möglichen Umbildungen der Gegenstände in ihrer Linienführung, Farbengebung, Lichtverteilung usw. gerade dazu, um seiner eigenen individuellen Lebensstimmung gefühlssymbolisch Ausdruck zu geben. Unter Holbeins Händen wird jeder Porträtierte ein kühl verschlossener Mensch, er mag in Wirklichkeit noch so draufgängerisch gewesen sein, bei Dürer jeder ein Bohrender, Dränger und Sucher, bei van Dyck jeder ein feinsinniger Aristokrat, bei Rubens jeder ein blutvoller Sinnenmensch. Cum grano salis. Man kann eben durch geringe Abweichungen im Biegen der Haarsträhne, im Rot der Lippen und Wangen, im Bohren oder Verschleifen, Hauen oder Ziehen der Schädelkonturen, in allen Nuancen, die noch innerhalb des Erken-

nungsfeldes der dargestellten Sache oder Person fallen, gefühlssymbolisch auch seiner eigenen Seelenstimmung zum Ausdruck verhelfen.

Dies sei vorerst an einem Beispiele erläutert. Dem Künstler sitze ein Modell mit einer Stirnbiegung, die einen bestimmten, objektiv meßbaren Krümmungsradius habe. Kopiere ich diese Biegung genau, so wird die gemalte Stirne den Charakter der wirklichen erhalten. Verkleinere ich den Radius aber und wölbe damit die Stirne stärker, so wird die so entstehende Linie in ihrem Gefühlsgehalt etwa drängender, energischer, bohrender; ziehe ich die Wölbung dagegen flacher, als sie in der Natur meßbar vorhanden ist, unterschlage ich kleinere Hebungen und Senkungen der Kurve, so kann die Linie und mit ihr die Form und damit der ganze Charakter der Stirne ein kühlerer, stillerer geworden sein. Und nun denke man sich diesen Vorgang auf das ganze Gesicht, dann auf Format und Abschnitt angewandt, zuletzt auf Licht und Farben entsprechend übertragen, man denke sich also etwa dasselbe Modell gleichzeitig von zwei Künstlern so verschiedenen Temperamentes wie Dürer und Holbein gemalt. Das Porträt wird sicher in beiden Fällen ähnlich sein und wird doch ganz verschiedenen Gefühlscharakter haben. Ähnlich wird es sein, weil die von den Künstlern vorgenommenen Veränderungen der objektiven, meßbaren Formen und Farben noch innerhalb jener Grenzen liegen, die die Erkennbarkeit garantieren. Ganz verschieden an Gefühlscharakter aber werden die beiden Porträts sein, weil die Umbildungen, die von den zwei Künstlern innerhalb des Erkennungsfeldes des Dargestellten vorgenommen wurden, als Gefühlssymbole für das eigene Temperament gebildet wurden, und dadurch bei der Einfühlung jenes Gefühl in uns erwecken, das den Künstler (und nicht das Modell) seiner Lebensart nach beherrscht hat.

Dieser Widerstreit zwischen Gefühlscharakter des Dargestellten und des Darstellenden fällt beim Porträt am meisten auf, weil Menschen für uns die ausgesprochenste Eigenart haben — fällt aber doch nur dann auf, wenn man den Porträtierten kennt. In diesem Fall ist das Porträt ohne Kompromiß nur in jenen seltenen Fällen denkbar, in denen sich der Charakter des Modells und das Temperament des Künstlers, der es malt, gleichen. Dann ist die Fälschung des objektiven Bildes zum Gefühlsausdruck des Künstlertemperamentes gleichzeitig eine Steigerung des Charakters des Dargestellten. Doch sind diese Fälle selten, so leicht es auch wäre, hier durch Wahl eines dem des Künstlers verwandten Temperamentes eine wirksame Übereinstimmung zu erzielen. Wenn sich Erasmus von Holbein malen läßt, oder wenn Rubens oder Rembrandt sich selber malen, stimmen Modell und Künstler zusammen. Und der Gegensatz zwischen Modell und Maler kommt nur deshalb so selten zum Bewußtsein, weil man nur selten

das Temperament des Modells aus eigener Erfahrung oder aus der Überlieferung kennt.

Doch nicht nur beim Porträt, sondern bei vielen Bildern mit gefühlsbetontem Vorwurf kann dieser Kampf zwischen Künstler und Gegenstand beobachtet werden. Bei freien Schöpfungen wird er allerdings meist durch die vom Maler willkürlich getroffene Wahl des Gegenstandes umgangen; in dem, was ich mir zur Darstellung wähle, kann eben ein mir ähnliches Temperament vorher beschlossen sein. Aber man denke an die große Gruppe religiöser Bilder, wo sich so manche Szene und so mancher Heiliger eine Gefühlsverfassung gefallen lassen mußten, die gar nicht zu ihnen paßt. Ein typisches Beispiel einer solchen Fälschung des Geistes eines Vorganges zugunsten eines Künstlertemperamentes gibt die Marter des heiligen Erasmus von Dirk Bouts in der Peterskirche zu Löwen. Mit den leisesten, stillsten, intimsten Linien ist hier gemalt, wie dem Gemarterten mit einer Haspel die Gedärme aus dem Leibe gezogen werden. Und das Bild ist trotz dieses grausigen Vorganges in seinem Eindruck völlig still und friedlich, fromm und andächtig: so sehr hat Bouts alles, was in dem Bilde ist, mit seinen persönlichen Gefühlssymbolen durchdrungen. — Je ferner uns dann das dargestellte Objekt steht oder je gleichgültiger es uns ist, desto mehr Freiheit der Umbildung hat der Künstler. Dann kann ein starkes Temperament wie van Gogh eine Zypresse in einer Umbildung bringen, die die Grenzen des Erkennungsfeldes weit überschreitet, so daß die fertige Gestaltung kaum mehr etwas von einer Zypresse hat. Dafür gibt aber dann das Blatt mit seinen flammenden Wirbelformen einen außerordentlich starken Eindruck vom Temperamente des Künstlers. Und es zeigt im Grunde nichts mehr anderes als eine Häufung persönlicher Gefühlssymbole, die sich ganz nebensächlich und unwesentlich auch zur ungefähren Form eines Baumes zusammenschließen [1]). —

---

[1]) Dies alles gilt nicht nur für den Maler, sondern ebenso für den Plastiker. Die Art und Weise, wie ich, von der Natur abweichend, die körperliche Form an sich behandle, wie ich »modelliere«, was für Hebungen und Senkungen ich der Form nach und der Richtung nach nebeneinandersetze, gibt in gleicher Weise persönliche Gefühlssymbole, wie Linie oder Pinselstrich des Malers. Wenn die Behauptungen dieses Kapitels meist an Bildern und kaum an Plastiken demonstriert werden, so geschieht dies nur deshalb, weil der Mensch mit den Elementen der Malerei weitaus vertrauter ist als mit denen der Plastik. Erstlich weil wohl jeder Mensch schon einmal zu zeichnen versucht hat, und wäre es auch bloß eine Kritzelei gewesen; dann weil sich die Elemente des Gefühlssymbolischen der Linien ja in jeder persönlichen (nicht wegen leichterer Lesbarkeit oder aus einem anderen Grunde der geometrischen Form bewußt angenäherten) Handschrift nachweisen lassen und jedermann, nicht nur dem Graphologen, ihrem allgemeinen Charakter

Wir konnten also bisher folgendes feststellen:

A. Der Künstler kann die Natur entweder möglichst genau so nachbilden, wie er sie objektiv meßbar oder sonstwie durch Vergleich kontrollierbar tatsächlich vorfindet.

B. Oder er kann unter Abweichung von der objektiven Form durch das Einarbeiten von Gefühlssymbolen in den gegenständlichen Vorwurf die Gefühlswirkung des Dargestellten verstärken

a) entweder im Sinne des Grundgefühles des sachlichen Inhaltes des Bildes

b) oder im Sinne des eigenen Künstlertemperamentes.

Mit dieser Ablösung der Gefühlssymbole von der objektiv gegebenen, d. h. bei immer wiederholtem Wahrnehmen auch wieder vorgefundenen, sei es sehbaren oder hörbaren Form der Dinge (d. h.: Art und Weise der Verbindung der erlebten Elemente) wird auch sicher faßbar und psychologisch begreiflich, was man bisher als das eigentlich wichtige »Wie« bei Kunstwerken dem »Was« immer gegenüberstellte. Man findet (wieder bezeichnend für das Reiche und Verwickelte des hierhergehörenden Geschehens) zwei grundverschiedene Bezirke, die gewöhnlich immer zusammengeworfen werden. Der eine enthält alles, was zum gewöhnlichen »Ordnen« des sachlichen Tatbestandes gerechnet werden kann; der andere umfaßt die Summe der in den objektiven Vorwurf hineingearbeiteten Gefühlssymbole.

Es zeigt sich nämlich einerseits als möglich, durch einfaches Weglassen störender Teile eines Ganzen und durch Zusammenschieben der wirksamen Elemente eine überhöhte Eindruckskraft zu erzielen, ohne Gefühlssymbole in die Darstellung des objektiven Vorganges hineingearbeitet zu haben. Diese Möglichkeit ruht auf der Verschiedenheit der äußeren Erlebnisse. Wir finden etwa eine Berggegend, in der zufällig alles auf das beste zusammenstimmt, um einen »heroischen« Eindruck zu machen: steile Felsen, tiefe Abgründe, eine mächtige Vegetation, ein brausender Wasserfall; und dies alles von einem »guten« Standpunkte aus so zueinander geordnet, daß das Große und Mächtige des Eindruckes geschlossen zur Geltung kommt. Und dann finden wir eine andere Gegend, die alle die nötigen Elemente auch enthält, aber in einer gewissen Zerstreutheit und Verzet-

---

nach aus der Erfahrung bekannt sind; und drittens, weil unsere Erfahrung uns für modellier-technische Dinge deshalb so oft im Stiche läßt, weil wir fast nie ein geeignetes Material zu Versuchen, die noch so dilettantisch sein mögen, in die Hand bekommen. Das Ansehen von plastischen Werken allein kann da nicht helfen; besonders da man meist zugunsten des Hauptthemas der Gesten über die Kleinmodellierungen hinwegsieht. Deshalb spielt auch das Abtasten von plastischen Werken für deren Verständnis und Genuß eine nicht unerhebliche Rolle.

telung. Schiebe ich nun bei der bildlichen Darstellung dieses zweiten Vorwurfes etwa einen Felsen als Anlauf vor, ordne die Bäume und Abhänge so zusammen, daß sie geschlossener wirken, stimme die Farben im Sinne des Heroischen zusammen: so ändere ich durch bloßes Auswählen und Verschieben der vorhandenen Elemente das »Wie« des Vorwurfes in seinen beweglichen Verbindungen ab und benutze diese Veränderungen, um eine noch stärkere Betonung jenes Grundgefühles herauszubekommen, das das objektive Erlebnis schon vorher, wenn auch nicht so stark, gegeben hatte.

Psychologisch völlig anders wäre aber jenes oben beschriebene »Wie« zu interpretieren, bei dem ich die Freiheit, die mir die Beweglichkeit und Verschiebbarkeit der Formelemente des einzelnen gibt, dazu benütze, um Gefühlssymbole bei der Verarbeitung des Naturvorwurfes zum Kunstwerk zu verwenden. Wenn ich eine beliebige Landschaft zuerst als »heroische« male, so werde ich dabei alle Linien im Sinne des Starken, Mächtigen, Eindrucksvollen umformen: die Geländebildung, die Felskonturen, die Baumgruppen, die letzte Wurzelbiegung werden sich im Sinne des Grundgefühles eine leise Umbildung, Abänderung vom objektiv Formgebenden zum Gefühlssymbolischen gefallen lassen müssen. Wenn ich aber dieselbe Landschaft ein andermal in ruhiger Seelenstimmung etwa als »idyllische Landschaft« male, so werden sich Konturen und Äste desselben Baumes, der vorhin in der heroischen Landschaft so großartig tat, mit den Geländelinien, den Wolkenbildungen, bis zum kleinsten Zweiglein hinab im Sinne einer gefühlssymbolischen Ausdeutung des Lyrischen der Gesamtstimmung zusammentun. Oder (um vorausgreifend ein Beispiel aus dem Bereich der Sprache zu bringen): bei der Schilderung eines sachlich-erschütternden Naturvorganges mit den Worten der Sprache wird es darauf ankommen, ob ich, etwa bei einer Aussage vor Gericht, mich bemühe, den juristisch-objektiven Tatbestand mit möglichst klar und trocken sachbezeichnenden Worten zu erzählen; oder ob sich in privater Erzählung und bei »künstlerischem Gefühl« des Autors — d. h. bei einer Seelenverfassung, die neben dem sachlichen Interesse für den objektiven Tatbestand noch starken und offenen Sinn für das mit dem Vorgang verbundene Gefühlserlebnis hat — dem starken Sachvorgang entsprechend kräftig wirkende Worte zu kräftig wirkenden Rhythmen zusammenstellen. Das Sacherlebnis wird auch hier in der Erzählung gegeben. Doch die früher juristisch gesuchte, objektiv-sachlich möglichst angepaßte Beschreibung verändert ihr »Wie«, ihre Konturen, und ordnet das um den sachlichen Kern herum bewegliche Material der Worte und Rhythmen, der Satzmelodie und des Reimes im Sinne einer Gefühlsverstärkung an.

Von hier aus vermag man auch jene so häufig mehr im unklaren Phrasendrange als in gegründeter Überzeugung ausgesprochenen Schlagworte zu erklären, die das »Eigentliche« des Kunstwerkes in einer »Steigerung« und zwar in einem »Herausheben des Wichtigen« neben einem »Weglassen des Überflüssigen« erkennen. Vorerst ist leicht einzusehen, daß diese Definition nicht stimmen kann, da auch der Physiker bei der Abbildung eines Apparates oder der Mediziner bei der Zeichnung eines Organkomplexes zu Lehrzwecken das (für ihn) Wichtige »heraushebt« und das für ihn Nebensächliche wegläßt. Und zu sagen, daß das Wesen des Kunstwerkes eben darin bestehe, das »Künstlerische« herauszuheben, ist ja die reinste Tautologie. Die Tatsachen beweisen vielmehr unweigerlich, daß man einerseits ein gefühlsmäßig eindruckstarkes Objekt der Natur (etwas »Naturschönes«) nur genau zu kopieren braucht, um ein entsprechend eindruckstarkes Kunstwerk zu erhalten, daß man aber anderseits in dem Sinne von dem Naturvorbild abweichen kann, der zu gefühlsbetonten Bildungen führt. Die wissenschaftliche Zeichnung orientiert sich nach der klaren Sichtbarkeit der Objekte; die künstlerische nach ihrer Gefühlsvermittlung. Eine speziellere Fassung dieser Regel läßt sich nicht geben. Jede Zeit und jedes Volk, ja jeder Künstler suchen die Vermittlung anderer Gefühle; jeder muß deshalb andere Veränderungen mit dem Gegebenen vornehmen, anderes für »wichtig« halten und auswählen, anderes weglassen. Man kann etwa eine menschliche Figur ebenso künstlerisch eindrucksvoll gestalten, wenn man im Sinne der Griechen ihre Gelenke, wie wenn man im Sinne der Ostasiaten ihre Konturen für das Wesentliche erklärt. Der Kern der Frage liegt nämlich gar nicht bei der speziellen Gestaltung dieser Elemente, sondern bei ihrer allgemeineren Art. Und die Lösung dieses ältesten Problemes der Ästhetik liegt, wie uns scheint, in der Erkenntnis: daß im Kunstwerke die Möglichkeit, die objektive Form eines Gegenstandes in ziemlich weitem Umfange zu fälschen, zu verändern, in der Weise benutzt wird, daß ein Umbilden des Beweglichen der Formen zu Gefühlssymbolen stattfindet. — In welcher Weise dies geschieht, ist dabei völlig gleichgültig. Jede Formung ist eine künstlerisch berechtigte, bei der die Abweichungen vom Naturvorbild dazu erfolgt sind, um irgendwelche Gefühle, die mir meiner Lebenserfahrung nach wertvoll scheinen, zum Ausdruck zu bringen und sie dann weiterhin auch im Beschauer zu erwecken.

Wenn im Umkreise dieser Frage auch immer wieder versucht worden ist, die so vielfach behauptete »Kluft« zwischen dem Naturschönen und einem naturalistischen Kunstwerke als eine reine Willkürposition idealistischer Ästhetiker zu erweisen und mit diesem Nachweis dem

naturalistischen Kunstwerke als reinem »Abklatsch« der Natur auch in der Theorie seinen vollauf berechtigten Platz wieder zu verschaffen, den es in der Praxis der Kunstübung niemals verloren hat, so soll doch keineswegs geleugnet werden, daß uns heute jene Summe von Gefühlssymbolen, die der Künstler, und sei es ganz ohne sein Wissen darum, von sich aus in das Kunstwerk hineingearbeitet hat, der wichtigere Teil der Kunstwerke ist. Aber auch hier sei die Einschränkung betont, daß es erst heute so ist. Weitaus der größte Teil aller Bildvorwürfe bis ins 17. Jahrhundert hinein nahm seinen Stoff aus der Bibel, malte also Situationen und Vorgänge, die für die damalige Zeit rein sachlich eine außerordentlich starke Gefühlsbetonung besaßen. Daß in der modernen Zeit die Gefühlsbegleitung dieser Sachvorgänge stark verschwunden ist, bringt es mit sich, daß die moderne Kunsttheorie dem eigentlichen Vorgange der seinerzeitigen Bildschöpfung fast gar nicht gerecht wird. Man nehme ein Bild wie etwa das Passahmahl des Dirk Bouts im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin. In einer »naturalistischen« Periode gemalt, d. h. nach Raum, Kostüm und Typen so dargestellt, wie es (für die damaligen naturalistischen Ansprüche) »wirklich« zur Zeit der Bildentstehung spielen könnte; als Geschehnis des alten Testamentes und als Parallelsituation für das Abendmahl des neuen Testamentes von stärkster rein sachlicher Gefühlsbegleitung für den Maler sowohl wie für den damaligen Beschauer. Für uns heute aber bloß mehr ein Anlaß, die eigentümliche Gemütsart des Dirk Bouts zu erleben: wie er ein ganz, ganz stiller, fromm schlichter Mann gewesen sein muß, von der innigsten, leisest bewegten Religiosität getragen, völlig unkompliziert in seinem Charakter, ergeben in seinem Erleben, ganz vollgefüllt mit einer stillen, lautlosen Frömmigkeit; und wie sich dies in jenen Umformungen ausspricht, die die reine Sachdarstellung gestattet, ohne die Erkennbarkeit ihres sachlichen Inhaltes einzubüßen: wie von links nach rechts eine Person neben der andern gerade, stumm, rein dasteht, nichts tut als eben dasteht und sich völlig ruhig und zur vorigen völlig gleichgerichtet hält: eine Figur, noch eine, noch eine, die vierte, die fünfte; wie die Menschen ohne jede Berührung nebeneinanderstehen, lotrecht wie Kerzen; wie ihre Bewegungen still und abgestellt sind, ohne jede Hast oder Schnelligkeit; wie das Zufassen ein Halten, das Halten ein stillgestelltes Fingerbeugen wird; wie die Dinge auf dem Tisch so locker und ruhig verstreut sind, daß die weite Luft zwischen ihnen das Windstille der Tafel gibt; wie die Gesichter und mit ihnen die Seelen der Personen wie ewig ruhige Wasser sind, in denen sich das stille Licht der Umgebung spiegelt; wie die Falten des Tischtuches ruhig und klar aus-

gezogen laufen, ohne alle Hast und Regsamkeit; und wie so bis aufs kleinste, bis zu dem herabhängenden Tischtuchende, bis zu dem glatten, still aufstehenden Stock, bis zu den Schatten, die sich so leise über den Boden legen, eine Lautlosigkeit in der Stimmung ist, die von der persönlichen Art des Dirk Bouts her die ganze Geschichte erfüllt. Das ist es, was wir heute in dem Bilde suchen und sehen. Wir schließen aus dem Wie, d. h. aus der Art der Gefühlssymbole, die in die Anordnung und in die Einzelformen des Sachvorganges hineingearbeitet sind, auf Seele und Temperament des Künstlers, indem wir diese Artung durch »Einfühlung« aus den in den Sachvorgang hineingearbeiteten, sein »Wie« ausmachenden Gefühlssymbolen herausholen. Aber wir vergessen heute dabei der seinerzeit an Wirksamkeit diese Persönlichkeitswerte wohl weit überwiegenden unmittelbaren Gefühlsreaktion (des Malers selber wie des Beschauers) auf den reinen Sachinhalt des Bildes, um dessentwillen ja das Kunstwerk überhaupt entstanden ist. — Ob ich einen Kohlkopf oder eine Madonna male, ist heute für manche nur deshalb dasselbe, weil für sie die Gefühlsbetonung dieser beiden Sachinhalte an sich eine gleichgültige ist, das ganze Interesse also für die Sinnesgefühle und die in den Vorwurf hineingearbeiteten individuellen Gefühlssymbole übrig bleibt.

Dabei kommt es ausschließlich auf die Tendenz des Darstellenden an. Wenn wir primitive bildliche Kunstwerke nehmen, so ist von vornherein klar, daß es sich nur um die Wiedergabe jener Sachinhalte der Welt handeln kann, die dem primitiven Menschen irgendeinen stark gefühlsbegleiteten Eindruck gemacht haben (das Wild, das er jagt, und das Weib, das er besitzen will, spielen hier die Hauptrolle). Nun kann man derartige Darstellungen unnaturalistisch nennen, wenn man auf den Grad ihrer Naturtreue sieht. Doch wäre diese Bezeichnung der Absicht des Künstlers nach sicher verfehlt. Der primitive Künstler zeichnet (wie das Kind) nicht nach dem äußeren festen Objekt, sondern nach seiner Vorstellung davon. Schon aus ökonomischen Gründen. Es erfordert einen ungleich größeren Aufwand an Willenskraft, Aufmerksamkeit, Zeit und Bewegungen, in ständigem Hin- und Wiederblicken vom Objekt zur Maltafel die streng richtigen Formen des Vorwurfes zu fixieren. In der Vorstellung des betreffenden Gegenstandes aber sind die für den damaligen Menschen wesentlichen Merkmale zusammengeschlossen; und so wird es dem primitiven Künstler viel leichter, ohne ständiges Hin- und Wiedersehen, ohne vorheriges Aufsuchen des Objektes, ohne andauerndes Anspannen der Aufmerksamkeit, sein eigenes inneres Vorstellungsbild der Sache abzumalen. Dadurch bekommt das Werk alle jene geometrisch-öko-

nomischen Kurzverbindungen, die den Vorstellungsbildern eignen, bleibt aber trotz alledem ein naturalistisch intendiertes, d. h. die Absicht des Künstlers ging keineswegs dahin, in den vorhandenen Abweichungen vom objektiv angepaßten Abbild irgendwelche besonderen Gefühlsbetonungen zu geben; sondern diese Abweichungen beruhen auf bloßem Ungeschick oder schreiben sich eben aus einer labilen Beweglichkeit der Phantasie her, der es genügt, auf Grund einiger hingeschriebener Merkmale das gewünschte Vorstellungsbild zu reproduzieren. Ausschlaggebend bleibt die naturalistische Tendenz, d. h. die deutlich erkennbare Absicht, durch die Zeichnung jenen Gefühlsgehalt zur Vermittlung zu bringen, der das Erleben des wirklichen Sachinhaltes begleitet; sowie die durch Einfühlung feststellbare Tatsache, daß die Abweichungen des Bildes vom Modell nicht gebildet wurden, um irgendwelche wertvollen Gefühle zu vermitteln, sondern auf reinem Ungeschick beruhen.

Wenn es also Kunsttheorien gibt, die in einem naturalistisch gemalten Mops bloß »zwei Möpse« sehen, so ist es nur das tendenziös gewählte Beispiel, das das Problem verdunkelt. Man nehme nicht einen auch als Naturobjekt sachlich ziemlich gleichgültigen Mops, sondern man nehme einen eindruckstarken, nämlich stark gefühlsvermittelnden Vorwurf, etwa ein strahlend lachendes Kindergesicht. Malt man nun diesen Vorwurf streng naturalistisch ab, so wird das so entstandene Kunstwerk von seinem Gegenstande aus seine starke Gefühlsvermittlung und damit seinen Wert für das ästhetische Erleben behalten haben.

Es ist dabei ja ohne weiteres klar, daß selbst das am stärksten und bewußtesten »naturalistische« Bild noch in vielen Elementen nicht völlig der Natur entsprechen wird. Schon die Übertragung des Raumtiefen auf eine Fläche ist ja eine außerordentlich schwerwiegende Veränderung, so sehr man sich auch in Luft- und Linienperspektive Mittel erfand, um dem wirklichen Eindruck möglichst nahe zu kommen. Farbige Plastik gibt die Natur schon weit genauer, wenn auch hier noch manche Reste bleiben. Aber auch hier kommt es eben auf die Tendenz an. Wir merken es einem Bilde in der weitaus größten Zahl der Fälle ohne weiteres an, ob es naturalistisch gemeint ist oder nicht. Und wenn dies der Fall ist, dann verlangt das Werk den guten Willen, sich dem Eindruck der gebrachten naturalistischen Elemente hinzugeben. Der Beweis für diese Anschauung kann auch darin gesehen werden, daß wir bei derartigen Bildern für Abweichungen vom Naturwirklichen außerordentlich empfindlich sind. Hier stört jeder Arm, der »zu lang« ist, jedes von der natürlich gewohnten Proportionierung abweichende Maß. Wir sind gleich mit dem Urteil bei der Hand,

daß diese Formung »der Natur nicht entspräche«, daß sie als »unmöglich« abgelehnt werden müsse. Man bedenke aber, daß diese Abweichungen vom Naturwirklichen noch lange nicht so »unmöglich« zu sein brauchen wie jene, die wir bei Phantasieschöpfungen ohne weiteres vertragen (zum Beispiel Kentaur). Da wir bei diesen Darstellungen von vornherein erkennen, daß in ihnen nichts »naturalistisch« gemeint ist, nehmen wir widerstandslos alles so hin, wie es sich die Phantasie oder irgendeine gefühlsmäßige Absicht (zum Beispiel übertrieben lange Beine in der gotischen Skulptur, um das sehnsüchtig Strebende herauszubringen) am besten dienstbar findet.

Gleichwohl ist nach alledem ersichtlich, wie durch das Hineinarbeiten von Gefühlssymbolen in die äußere Form der Gegenstände diese eben einen naturfernen Charakter bekommen müssen. Und hier setzt das Recht jener »idealistischen« Theorien ein. Das große unnaturalistische Kunstwerk entsteht durch eine gewisse Vergewaltigung der Natur. Und diese Vergewaltigung besteht — neben dem »ordnenden Wie« und dem Verstärken oder Schwächen der Sinnesgefühle — in erster Linie im Umarbeiten der bloß sachbezeichnenden Formen des Objektes zu Gefühlssymbolen. —

Kehren wir nun zur weiteren Betrachtung dieser Gefühlssymbole zurück, so bleibt noch eine Komplikation zu besprechen. Wir sind aus unserem Leben so vielfach an das Auslegen von Linienzügen als Gefühlssymbole gewöhnt, daß wir dazu neigen, alle auffallenden Linienzüge, auch wenn sie nicht willkürlich hervorgebracht sind, dann als Gefühlssymbole anzusehen und zu lesen, wenn ihre Führung nicht »äußerlich mechanisch« begründet scheint. So tun wir dies mannigfach in der Natur. Die markantesten Beispiele sind wohl jene, bei denen wir Naturgegenstände direkt derartig benennen. Wir nennen einen Baum mit hängenden Zweigen »Trauerweide« und empfinden ihn als Elendsbaum, auch wenn er voller Kraft und Blüten steht, in seiner Art jubelnd vor Leben und Gesundheit. Wir legen eben die besonders auffallende Linie der Äste dieses Baumes, die nicht (wie etwa bei den hängenden Zweigen eines fruchtbeladenen Apfelbaumes) mechanisch begründet scheint, in einem Sinne aus, der sie als willkürlich so gestaltet ansieht, und legen dann der Haltung und Linienführung der Zweige jenes Gefühl unter, aus dem heraus wir sie uns willkürlich entstanden denken könnten[1]). Hundertfach spielt bald mehr bald minder bei unserer Auffassung des Naturschönen dieses Unterschieben von Gefühlssymbolen eine Rolle:

---

[1]) Die Analogie mit den »Haltungsgesten« und den »Ausdrucksgesten« des menschlichen Körpers ist dabei klar zu durchschauen. Vgl. S. 50.

beim Ansehen der »trotzigen« Führung von Gebirgslinien, der »bohrenden« Konturen eines Baumstammes, des »kapriziösen« Buges von Zweigen, der »behäbigen« Wellung einer Ebene, auffallender Färbung von Blättern oder Blüten. Und besonders die volkstümlichen Namen von Naturgegenständen (etwa »stolzer Heinrich« für den gerade und hochwachsenden gemeinen Weiderich) sind reich an hierhergehörenden Beziehungen. —

Man sieht, wie verwickelt schon bei dem anscheinend klarsten Sinn, dem Augensinn, die Verhältnisse werden; und zwar bereits auf einem Punkte werden, wo noch nicht einmal alle Möglichkeiten der Verarbeitung von Allgemeingefühlen in Symbole erschöpft sind.

Die Möglichkeit des Erfindens von Gefühlssymbolen überhaupt ließ sich auf das Vorhandensein von Reflexäußerungen des Menschen zurückführen. Von diesen Reflexäußerungen wurden bisher (zur Erörterung der Liniensymbole) nur jene Gesten des menschlichen Körpers benützt, die sich als Reaktionsbewegungen gegen die Schwerkraft ergeben. Nun besitzen wir aber noch mehr Reaktionsgruppen, die im Grunde mit sichtbaren Reflexäußerungen verknüpft sind und damit zu Ausdruckszeichen für Gefühle werden können. Es sind dies dynamische und rhythmische Ausdruckswerte, soweit sie für Augenerfahrungen fixierbar sind, sowie die Verhältnisgrade der Farben- und Lichtgebung in einem Bilde.

Das Besondere dieser Gruppen ist, daß sie eine eigentümliche Mittelstellung zwischen dem objektiven Eindruck eines Reizes der Außenwelt und einem Gefühlssymbol einnehmen. Sie können einmal so und einmal anders gemeint sein.

Das Dynamische einer Erscheinung, d. h. ihre besondere Größe oder ihre besondere Kleinheit oder ihr Durchschnittsmittelmaß, machen mir einen sicher fühlbaren objektiven Eindruck: das besonders Voluminöse einer Form, das besonders Breite einer Linie, die besondere Intensität eines Lichtes erregen in mir ein Gefühl, das sich deutlich als eine direkte Antwort auf den Reiz, als klarer Objekt-Subjektvorgang beobachten läßt.

Aber auch die Umkehrung ist möglich: daß ich mir aus einer stark bewegten inneren Stimmung heraus, und zwar als Symbol für diese, eine besonders große oder kleine Form schaffe, in dynamischen Abmessungen einer inneren Seelenverfassung Ausdruck geben will.

Diese Tatsache beruht, soweit sie gefühlssymbolischer Natur ist, darauf, daß ich in kräftigen, starken Stimmungen der Seele reaktionsweise das Empfinden habe (ob auf veränderten Blutdruck oder andere physiologische Reaktionen zurückführbar, ist hier gleichgültig und bleibe dahingestellt), als ob meine Muskeln, mein ganzer Körper wachse, zu-

nehme, sich in seinem Volumen vergrößere; die Gesten werden reaktiv weitere, ich umschreibe mehr Raum mit ihnen; die Gelenke fühlen sich plumper, schwerer beweglich. Bei feineren Stimmungen aber, etwa der der Geziertheit, werden Körper und Glieder scheinbar dünner, die Finger spitziger; die Gesten nehmen weniger Raumvolumen ein; die Gelenke spielen enger; die Haut scheint knapper über den Muskeln zu sitzen. Rein reflexmäßig, physiologisch irgendwie begründet erfahren wir diese Dinge als angeborene Mitgegebenheiten zu einer Gefühlsverfassung. Gefühlssymbole ohne reaktiven Urgrund sind nun unmöglich. Aber es genügt schon der kleinste Reflexvorgang, um die Basis für irgendein Gefühlssymbol zu geben.

Es muß also in diesem Bezirke des Dynamischen bei den Werken der Augenkünste unterschieden werden, ob die rein dynamische Abmessung einer Form objektiv gemeint ist, ich mich also dem Eindruck des Objektes passiv hingeben soll: wie ich etwa dem Massiv eines ägyptischen Tempelsäulensaales rein passiv gegenüberstehe, nichts anderes damit anzufangen vermag, als das objektiv Dräuende und Einschüchternde der Abmessungen auf mich wirken zu lassen. Oder ob ich durch Einfühlung in das Dynamische der Formung ein Gefühl in mir heraufzwingen muß, das die Wahl gerade dieses dynamischen Symboles verständlich macht: wie etwa in der pergamenischen Kunst oder im italienischen Barock eine dramatische und bewegte Zeit das Große, oft Überlebensgroße der Formen bevorzugt, im Rokoko ein feineres Zeitgefühl, einen weiteren ideellen Standpunkt vom Bilde und damit kleinere Figuren, aber auch kleinere Formen und Modellierungen wählt, weil dies dem Inneren der Stimmung entspricht, ihm symbolmäßig Ausdruck zu geben vermag.

Und ebenso ist es bei der räumlichen Rhythmik. Räumlich-rhythmische Naturerfahrungen sind ja nicht allzu selten, und sie gehören zum Umkreise des »unmittelbar Gegebenen«; d. h. wir antworten auf das betreffende Zusammensein von so und so geformten Dingen, die in einem bestimmten Verhältnis zueinander stehen, mit einem spezifischen Gefühle, das sich, ganz unmittelbar im Objekt-Subjektvorgang, ändern würde, sowie die Natur die Abmessungen und Verhältnisse des Gegebenen irgendwie verschöbe. Nun besitzt aber der Mensch anderseits auch wieder die Fähigkeit, von sich selber aus durch Zeichen für das Auge, die als Träger der räumlichen Rhythmik dienen, das sonst meist ununterbrochene räumliche Ineinanderfließen der Welt in willkürlicher Weise zu zerstücken und damit Gefühle auszudrücken. Er schafft von sich aus Abmessungen, Verhältnisse, die das willkürlich So-Geformte ohne weiteres erkennen lassen, und die diese Verhältniswerte haben, um einer inneren Stimmung Ausdruck zu geben. Wenn

man die so hergestellte »rhythmische Teilung« einer Wandfläche oder »rhythmische Folge« von Räumen empfindet, so ist zum Erkennen des in ihnen beschlossenen Gefühlsgehaltes unbedingt eine Einfühlung vonnöten. Wenn etwa die italienische Frührenaissance die Flächen in leichtbrüchigen, schwachverzahnten, hellen Verhältnissen anordnet, die Rahmen- und Innenformen so proportioniert, daß sie in leichtester tangentialer Berührung aneinander vorbeilaufen, so gibt dies dem Hellen und Heiteren der Empfindung einer Periode des Quattrocento deutlichen gefühlssymbolischen Ausdruck; und beim Verstehen geht es nicht ohne Einfühlung und ohne das Heraufzwingen eines Gefühles ab, das dem Symbolgehalt der Objektproportionierung entspricht.

Dabei ist auch wieder klar, daß wir bei den objektiven Eindrücken von Verhältnissen in der Natur weit eher als bei denen dynamischer Größe oder Kleinheit geneigt sind, der Natur einen Willen unterzuschieben und etwa das »Bizarre« einer Bergproportionierung gefühlssymbolisch aufzufassen. Und es sei auch ohne weiteres zugegeben, daß hier ein ganz unklares Durcheinandergehen der beiden Vorgänge: des objektiven Eindruckes und der gefühlssymbolischen Auslegung statthat. Aber es scheint uns, daß dies Durcheinandergehen nicht zu vermeiden ist. Wir glauben, daß tatsächlich, beim Betrachten eines Gebäudes etwa, diese beiden Dinge nicht getrennt auseinanderzuhalten sind, sondern ständig ineinander übergehen. Soweit ich mich dem Eindruck der Größe oder Kleinheit der Räume und Flächen und ihrem Zueinander einfach passiv hingebe, hat die »objektive« Seite ihr Recht; sowie ich aber dann darangehe, das Bauwerk nicht als reine Natursache, sondern als Menschenwerk zu fassen, und somit ganz bewußt versuche, die Gefühle zu erschließen, die seine Formung begründen; sowie ich also die Abmessungen des Ganzen und seiner Teile als willkürliche gegeneinander halte, nach den Gefühlen spüre, denen sie ihre spezielle Formung verdanken: sowie ich das tue, fühle ich mich in Dynamik und Rhythmus ein, vernachlässige die unmittelbare Reaktion, warte auf das Emporsteigen der vor der Formung vorhanden gewesenen lebendig menschlichen Gefühle: und nehme so die Rhythmik und Dynamik als Gefühlssymbole, als Zeiger für Allgemeingefühle des Menschen auf.

Die rhythmischen Gefühlssymbole spielen ja bei der »Komposition« der Bildwerke eine große Rolle. Wie ich eine Figur oder ein Porträt »in den Rahmen« setze, also die Verhältniswerte zwischen freier Grundfläche und Darstellung wähle, das gibt mir gefühlssymbolischen Ausdruck, sei es für die Grundstimmung des Objektes, sei es für das Temperament des Malers. Wenn sich, wie bei Dürers »Imhoff«, das Glühende der Mache mit dem brennenden Temperament des Dar-

gestellten zu der drängendsten Fassung im Rahmen vereinen; wenn bei Holbein weitere Flächen einer kühleren Stimmung Platz lassen oder vielmehr Ausdruck geben: dann entspricht das, ins Flächen- oder Raumrhythmische übertragen, völlig dem, was oben bei den Liniensymbolen ausführlich erläutert wurde. — Im übrigen wird sich das Verhältnis der Rhythmik und der Dynamik zur Lehre von den Gefühlssymbolen bei der Gruppe der Hörerfahrungen exakter fassen und feststellen lassen als im Bereiche der Seherfahrungen. Es sei also hier auf das dort noch Folgende verwiesen.

Schließlich findet man noch eine Gruppe, innerhalb der eine Art von Gefühlssymbolen, zumindest im Ansatze, möglich wird. Es sind die Farben und die Lichtwerte eines Bildes.

Wir haben gesehen, daß die Sinnesgefühle, die die Farben an sich erregen (die »Gefühlsempfindungen«), in ganz bestimmter Weise betont sind. Rot wirkt an sich anders als Grün, Gelb anders als Blau. Und diese Farben sind in den Bildern auch zumeist als Reize für Sinnesgefühle verwendet. Gefühlssymbole aber sind nicht möglich, ohne daß angeborene Reflexerscheinungen als unmittelbare Begleiter von Gefühlen vorhanden sind; jene bauen sich auf diesen auf. Nun gibt es aber, wenn auch nur in geringem Umfange, dennoch einige farbliche Reflexerscheinungen bei Gefühlen.

Es beruht auf Erfahrungen, wenn die Sprache davon redet, daß es einem im Jähzorn »rot vor den Augen« werden kann, daß in Betrübnis »graue Schleier« vor die Dinge treten. Dazu kommt, daß man im Zorn reflektorisch errötet, im Schrecken erbleicht, vor Neid »grün und gelb« wird. Nimmt man diese zweite Gruppe von farblichen Reflexerscheinungen auch nicht selbst wahr, so sieht man sie doch ständig bei anderen erscheinen, und so verbinden sich diese Farben als »Ausdrucksfarben« mit den zugehörigen Gefühlen. Und dies geht in die künstlerische Konzeption über. Es genügt als Basis für Farbsymbole, die aus dem Vorwurf des Bildes oder aus dem Temperament des Malers aufsteigen können. Ein Piratenüberfall kann von vornherein, in der Konzeption, in heißen, glühenden Farben erscheinen, bevor noch entschieden ist, ob die Sachinhalte des Bildes auch wirklich im Objektiven diese Farben haben; eine Landschaft von Rubens hat rote Schatten als Farbsymbole des Temperamentes des Malers. Und diese Beispiele ließen sich, wenn auch in beschränktem Umkreise, vermehren.

Man steht damit vor der Aufgabe, bei Bildern von Fall zu Fall entscheiden zu müssen, ob ein Rot in diesem Bilde objektiv gemeint ist, d. h. einfach als Reizung für ein Sinnesgefühl, als eben so betonte Gefühlsempfindung zu nehmen ist (etwa in einem Rosenstillleben);

oder ob man bei einer Darstellung die Farben als Symbole für das Grundgefühl des Vorwurfes oder aber für das Temperament des Malers zu verstehen hat: ein Fall, der nicht zu häufig ist. Doch sind die erwähnten roten Schatten in Bildern von Rubens sicher zum Teil Gefühlssymbole des Malers, Ausdruckszeichen für ein aufgeregtes Temperament, das gleichsam selber beim Schaffen Rothalluzinationen hat. Oder die kühlen, grünblauen Farben in frühen Bildern Rembrandts sicher zum Teil Ausdruckszeichen für jene objektiv gerichtete Seelenverfassung des jungen, noch »studierenden« Künstlers, der sein Temperament noch nicht frei strömen läßt, sondern sich zu einem ruhigen Abmalen des Studienobjektes zwingt, die Gegebenheiten möglichst objektiv notiert, dabei aber eben auch gefühlsmäßig »kühl« wie die Farben bleibt.

Das Gleiche gilt für das Licht im Bilde. Auch hier gibt es, wenn auch selten genug, reflektorische Lichterlebnisse bei starken Gefühlserschütterungen. Und wie einem von innen heraus die Augen leuchten, glänzend werden können, wie ein trübes, stumpfes Auge auf Müdigkeit oder Trauer deuten kann (während man gleichzeitig subjektiv ein Gefühl dieser Tatsache hat), wie es einem »vor den Augen flimmern«, »hell« oder »dunkel« werden kann, so können Lichtwerte eines Bildes gefühlssymbolisch geschaffen und gemeint sein. Sicher allerdings verschwimmen hier die Dinge auf breitester Zone, innerhalb der eine klare Entscheidung sehr oft völlig unmöglich ist.

Doch wird sich zuweilen auch ganz bestimmt feststellen lassen, daß Licht- oder Schattenwerte mit ihrer Objektivität als Reize für »Gefühlsempfindungen« weit weniger zu tun haben, als mit ihrer gefühlssymbolischen Bedeutung. Die ganze Stellung etwa Rembrandts als Lichtmaler in der Gruppe seiner Gefährten scheint von hier aus ihre Bedeutung zu bekommen: wie er in seiner reifen Zeit die Dinge nicht in ihrer objektiven »Beleuchtung« darstellt, sondern gleichsam »von innen heraus« das »leuchten läßt«, was dem Inhalte nach die Bedeutung des Bildes trägt. Die Lichtführung nach Beleuchtungsquelle und beleuchtetem Objekt wird dabei völlig außer Acht gelassen. Und wie dem Menschen reflektorisch die Augen leuchten, so leuchtet das Bild an seiner wichtigsten Stelle, am »Konzeptionszentrum« symbolisch auf. Hier also und in ähnlichen Fällen reicht die gewöhnliche Anschauungsweise vor dem Bilde nicht aus. Eine »Einfühlung« muß vor sich gehen, die zu der jeweiligen Beleuchtung als einem Ausdruckssymbol das Konzeptionsgefühl ergänzt. —

Als Beispiel nun, wie sich diese Lehre von den Gefühlssymbolen auf Einzelprobleme der Kunstpsychologie anwenden läßt, sei zum Schlusse noch der Unterschied zwischen »Körperhaltungsgesten« und »Ausdrucksgesten« besprochen.

Dem Menschen dient die Beweglichkeit seiner Gliedmaßen einerseits dazu, irgendwelche Handlungen zu bestimmten Zwecken, zur Erreichung eines Zieles, zur Vornahme einer Veränderung in der Natur und dergleichen vorzunehmen. Die Gliedmaßen sind Werkzeuge zur Erlangung bestimmter Resultate; die Bewegungen nicht an sich wichtig, sondern Mittel zu irgendwelchen Zwecken. So recke ich meinen Körper und erhebe die Hand, wenn ich eine hochwachsende Frucht erreichen, ich beuge mich zusammen und greife nach unten, wenn ich aus einer Quelle Wasser schöpfen will. Anderseits aber dienen mir meine Glieder zu »übernotwendigen« Bewegungen, die sich auf Grund von Gemütszuständen vollziehen, und deren wesentliches Material als Reflexe angeboren ist. Ich strecke meinen Körper und recke meine Hand nach oben, wenn ich stolz bin; ich beuge den Körper und lasse die Arme nach unten sinken, wenn ich Trauer fühle. Wir wollen die erste Gruppe von Bewegungen Körpergesten oder Haltungsgesten, die zweite Ausdrucksgesten nennen. Man kann die ersten als jene definieren, die sich auf Grund äußerer Zwecke oder objektiven Zwanges (z. B. Fesselung der Glieder) vollziehen; die zweiten als jene, die von innen her begründet sind, da sie als Ausdruck von Gemütszuständen geschaffen werden [1]).

Aber nicht nur auf die Gesten von Gliedern und Körper bezieht sich dieser Unterschied, sondern auch auf die möglichen Verschiebungen des Gesichtes. Auch hier ist es etwas anderes, ob ich beim Zahnarzt den Mund weit öffne, diese Haltungsgeste zur Erreichung bestimmter Zwecke vornehme (man denke an ein niederländisches Genrebild des 17. Jahrhunderts), oder ob ich aus Wut und Grausamkeit heraus den Mund weit aufreiße (Kopf der »Grausamkeit« von Michel Angelo). Ein Gesicht bekommt ja seelischen Ausdruck überhaupt nur auf Grund der Verschieblichkeit einzelner Gesichtsteile: Mund, Augen, Augenbrauen, Stirne, Wangen, Nasenflügel. Ohne diese Beweglichkeit und ohne die den Gesichtsteilen angeborenen Reflexbewegungen bliebe es seelisch tot. Und die Kunst entdeckt in ihrer Geschichte die Ausdrucksmöglichkeiten eines Gesichtes auch immer erst nach und nach durch Durchprobieren der möglichen Verschiebungen der beweglichen Gesichtsteile.

Vergleichen wir aber nun diese beiden Arten von Gesten des menschlichen Körpers und Gesichtes mit dem, was oben von den Gefühlssymbolen festgestellt wurde, so finden wir, daß die Ausdrucksgesten echte Gefühlssymbole sind (sie sind willkürlich, empfindlich

---

[1]) Vgl. S. 44 über den Unterschied äußerlich-mechanisch begründeter und scheinbar willkürlich geschaffener Naturformen.

und gründen sich auf Reflexbewegungen), während die Haltungsgesten der Gruppe der objektiven Gegebenheiten angehören. Und damit ergibt sich die Notwendigkeit einer völlig verschiedenen Interpretierung der beiden vor dem Kunstwerke. Als Beispiele von Haltungsgesten in Kunstwerken, die interessante, im Nacherleben wertvolle Körpergefühle vermitteln, seien etwa genannt: ein breitbeiniges Stehen bei massigem Körperbau (japanische Ringerfiguren), die Muskelspannungen eines Athleten, der eine schwere Kugel stemmt (Athlet von Stuck), das Balancieren eines jungen, sehnigen Körpers auf einer rollenden Kugel, Figuren beim Eislauf, Seiltänzer, Sprungszenen und dergleichen mehr. Es liegt hier überall eine äußere Veranlassung zu den betreffenden Gliederstellungen vor. Erst nachdem die Glieder in die entsprechenden Lagen gebracht sind, ergeben sich aus diesen Lagen Körpergefühle. Diese können an sich reizvoll sein und mir eine wertvolle Gefühlsvermittlung geben. Um sie also zu erleben, mache ich, wirklich oder in der Vorstellung, die Endlagen der Glieder nach: »körperliche Einfühlung«, und ergänze aus der Erinnerung meines Erlebens die zugehörigen Körpergefühle. — Bei den Ausdrucksgesten aber ist das Erste und Eigentliche eine seelische, spezifisch betonte Stimmung; aus dieser Stimmung heraus erfinde ich mir in einer Geste einen symbolischen Zeiger für sie, eine Geste, bei deren Endlage es nicht direkt auf die resultierenden Körpergefühle ankommt, sondern wo diese Körpergefühle bestenfalls einen harmonisch begleitenden Charakter zu der seelischen Stimmung haben, aus der die Geste stammt; bei der aber oft genug (etwa in der Statue der »Nacht« oder noch stärker in der des »Tages« von Michelangelo) rein körperlich unmögliche Schiebungen die Unwichtigkeit der Körpergefühle gegenüber dem Ausdruckscharakter der Geste beweisen. Was hier bei der Ausdrucksgeste vielmehr das Wesentliche ist, ist das Erkennen der vor ihrer Formung vorhanden gewesenen seelischen Stimmung; und wir gelangen zu diesem Erkennen auf gleichem Wege wie zu dem Erkennen der in linearen oder tonalen Gefühlssymbolen beschlossenen Gefühle: auf dem Wege der »Einfühlung mittels rückläufiger Assoziation«. Wir machen die Geste in der Vorstellung oder wirklich nach, lassen dabei aber unsere Aufmerksamkeit nicht bei den entsprechenden Körper- (Gelenk-, Muskel- oder statischen) Gefühlen verweilen, sondern versuchen, zu der Ausdrucksgeste ein Gefühl heranzuholen, aus dem heraus sie gebildet sein könnte, um es symbolisch zu fassen [1]).

---

[1]) Beispiele: die meisten Figuren aller bedeutenden Plastiker, besonders seit der hellenistischen Antike bis in unsere Tage. — Das Unleidliche, das die moderne Durchschnittsplastik beherrscht, ist das Stehenbleiben bei zufälligen Haltungsgesten

Im allgemeinen haben wir dabei ein sehr feines Unterscheidungsvermögen gerade für jene übernotwendigen Bewegungen, die zu Ausdrucksgesten verwendet werden. Wir erkennen eine »falsche« Ausdrucksgeste an leisen inneren Störungen während des Einfühlungsvorganges, die uns schließen lassen, daß in diesem speziellen Falle der Künstler oder auch der lebende, agierende Mensch uns täuschen wollte, uns ein inneres Gefühl, das ihn gar nicht beseelt, auf Grund einer Ausdrucksgeste vorlügt, die er nicht wirklich aus der Stimmung heraus gebildet, sondern an Hand seiner Erfahrung und seines Erlernten über das Auge hinweg »gestellt« hat. Wir nennen dies bei Körperbewegungen »Pose«, bei Gesichtsbewegungen (das »äußerlich nachgemachte Ausdrucksgesicht«) »Grimasse«. Pose wie Grimasse geben nichts anderes als Ausdrucksgesten, die in den Bezirk der Haltungsgesten verschoben worden sind. Wenn ich mein Gesicht etwa »pflichtschuldigst« lachend verziehe, ohne dies wirklich aus lustiger Stimmung heraus zu tun, so wird dies im allgemeinen ein scharfäugiger und feinfühliger Beobachter erkennen; wenn auch die Möglichkeit einer Täuschung (allgemein: eines völlig gelungenen äußeren Nachmachens bekannter Gefühlssymbole) bei virtuoser Beherrschung der Mittel nicht nur theoretisch zuzugeben ist, sondern ja auch praktisch, sei es bei Lügnern im Leben, sei es bei Fälschungen im Kunstbereiche, hundertfach vorkommt. Aber, was historisch interessanter scheint, die ganze Eroberung der Ausdrucksgesten bei einer erst werdenden Kunst scheint sich auf dem Wege von außen nach innen zu vollziehen. Die grinsend grimassierenden Gesichter der archaischen griechischen Figuren wollen weder ein Lachen geben noch ein solches vortäuschen. Das Bedürfnis nach Verlebendigung des Gesichtes, nach Steigerung eben seines inneren Lebens in äußeren Ausdruckszeichen führt den Künstler vorerst auf die beweglichsten Teile des Gesichtes und läßt ihn bei der Wahl, die Mundwinkel nach oben oder nach unten zu ziehen, den ersteren Ausweg vorziehen: im Wunsche, unbedingt Leben geben zu wollen, wird das freudiger wirkende Resultat dem trauriger wirkenden der herabgedrückten Mundwinkel vorgezogen. Nach und nach erst lernte der Künstler die Gesichtsbewegungen von innen her, als Ausdruck einer bestimmten Stimmung zu fassen und

---

des Modells, die keine besonders interessanten Körpergefühle vermitteln. Man glaubt, mit einem gewöhnlichen Lanzentragen oder Bogenspannen oder Kugelhalten schon Besonderes gegeben zu haben, und vergißt dabei einerseits, daß die gewöhnlichen Modellhaltungen in den meisten Fällen äußerst langweilig sind; anderseits, daß alle bedeutenden Plastiker das höchste künstlerische Ziel ihrer Arbeiten darin gesehen haben, die Körpergesten des Haltungsmotives des Modelles zu reinen und damit zwingenden Ausdrucksgesten irgend einer seelischen Innerlichkeit umzuarbeiten.

ihnen so den Charakter des »Grimassierenden«, d. h. von außen her Angeholten, zu nehmen. — Und dieser Vorgang wiederholt sich immer wieder, wenn eine Kunst aus stagnierender Tiefe in die Höhe steigt; so etwa im italienischen wie im nordischen Quattrocento. — Ganz ähnlich liegen auch die Verhältnisse beim Redner und Schauspieler, von dem wir ja in erster Linie verlangen, daß seine Mimik und seine Geste (und die Melodie, der tonale Ausdrucksgehalt seiner Sprechweise) wirklich aus der ihn beherrschenden Stimmung heraus als Symbol gebildet seien. Das Peinliche, das wir empfinden, wenn eine von außen herangeholte »eingelernte« Ausdrucksbewegung dem Versuche der intensiven Einfühlung widersteht, wenn wir so das »Verlogene« an ihr empfinden, bringt uns zur negativen Wertung des Spielers. — Doch muß man diese Urteile streng von denen über das zugrundeliegende Gefühl trennen. Wenn wir ein ganzes Schauspiel oder ein volles Bildwerk »geziert« oder »gespreizt« nennen, dann werten wir nicht die Ausdrucksart, das »Spiel« des Künstlers oder die Fertigkeit des Malers negativ — die Gesten können durchaus echt sein —, sondern wir lehnen das Grundgefühl ab, das den Schauspieler oder den Maler beherrscht, und aus dem heraus die Gesten echt gebildet worden sind. — Außerordentlich beweglich sind also hier die Grenzen, und eine durchaus reine Scheidung ist nicht zu erreichen; aber, bei dem innigen Verwachsensein zwischen Haltungsgeste und Ausdrucksgeste im wirklichen Geschehen selbst, wohl auch gar nicht zu wünschen. Wir streben ja nicht nach einer möglichst klar druckbaren Tabelle aller Dinge dieser Welt, sondern nach der möglichst innigen Anpassung der Gedankenabschilderung an die so vielfach versponnenen Tatsachen des Daseins.

Psychologisch noch interessanter aber ist eine andere Beobachtung, die man (bei abermaliger Komplizierung der Sachlage) an Kunstwerken machen kann. Die beiden Gruppen der Haltungsgesten und der Ausdrucksgesten können nämlich mit leisen Verschiebungen auch rückläufig ineinander übergehen. Haben wir oben beobachtet, wie Haltungsgesten zu Ausdrucksgesten werden, wie der grimassierend grinsende Mund der archaischen Antike langsam seinen schwimmend melancholischen Ausdruckscharakter bekommt; oder können wir, ebenfalls an der griechischen Antike, genau die Stufen verfolgen, über die sich die reine Haltungsgeste der Schrittstellung der ägyptischen Kunst zur gelöst freien Ausdrucksstellung des Stand- und Spielbeines entwickelt; können wir im italienischen Quattrocento deutlich, etwa bei Donatello, den Prozeß verfolgen, wie die ursprünglich nur durch Eigenschwere und zufällige Auflage bedingte Haltung der Arme und Hände durch leise Variationen hindurch zur Ausdruckshaltung hinaufwächst:

so ist bei absteigenden Kunstentwicklungen der umgekehrte Weg deutlich zu erkennen. So gerade nach der Antike in der weiteren Geschichte des Stand- und Spielbeines, das, zur Haltungsgeste degeneriert, bis an die gotische Zeit hin sich findet, dann in der Gotik zur Ausdrucksgeste umschwingt, in der italienischen Frührenaissance anfänglich wieder Körpergeste wird, um weiterhin in der Hochrenaissance wieder als unbedingte Ausdrucksgeste zu dienen. Oder man betrachte das Spiel der zusammengezogenen Augenbrauen bei Männern, das Lächeln bei Frauen und Engeln in der deutschen romanischen Skulptur, das sich von Gesicht zu Gesicht typisch wiederholt und nichts anderes als eine Haltungsgeste, ein Erkennungszeichen für »männlich« und »weiblich«, für »stark« und »schwach« gibt. Ja, wir selber machen derartige Prozesse andauernd mit, wenn aus Konventions-, Schul- oder Modegründen eine typische Ausdrucksgeste, die ursprünglich starken Gefühlswert besaß, durch ihr Modernwerden rein gesellschaftliche Haltungsgepflogenheit wird. — —

Wir haben im vorhergehenden die Grundlagen der künstlich-willkürlichen Gefühlsvermittlung für den Augensinn zu geben versucht. Bevor wir nun zu den übrigen Sinnen übergehen, sei eine Reihung der Augenkünste selber aufgestellt, die sich zwanglos aus allem Erörterten an Hand der Gefühlstabelle ergibt.

Wir waren ganz im Anfang davon ausgegangen, daß das ganze Dasein entsprechend der Art und Weise, wie die gefühlsvermittelnden Dinge dieser Welt zu den einzelnen Sinnesorganen sprechen, in — mehr oder minder untereinander verbundene — Sinnesreihen zerfällt. Die objektiven Anlässe der Sinnesreizungen erwiesen sich dabei in den meisten Fällen als »künstlich« herstellbar, so daß es uns möglich ist, uns die in den Reihen angeordneten Emotionen durch willkürliche Reizung zu verschaffen.

Innerhalb der einzelnen Reihen konnten wir dann die vermittelten Gefühle in die vier Gruppen der Sinnesgefühle, Ding- und Vorgangsgefühle und der Allgemeingefühle trennen. Wir erkannten weiterhin, daß zur künstlichen Vermittlung der Allgemeingefühle vom Menschen erfundene »Gefühlssymbole« dienen, deren Wirksamkeit sich weit in die Ding- und Vorgangsgruppe hinauf erstreckt. — Hier nun, wo wir es mit einer reinen Gruppierung der Künste selber zu tun haben, können wir die beiden Mittelgruppen in e i n e zusammenfassen. Dinge u n d Vorgänge zusammen machen das aus, was man den »Inhalt« eines Bildes nennt. So kommen wir für die methodische Analyse eines Bildwerkes in der Praxis auf eine Dreiteilung. Die an die Farben als Reize für Gefühlsempfindungen gebundenen Gefühle wollen wir wie bisher: S i n n e s g e f ü h l e nennen; die mit dem dargestellten Gegen-

stand (Ding oder Vorgang) des Bildwerkes vermittelten: Inhaltsgefühle; und jene Allgemeingefühle, die durch die reinen Gefühlssymbole vermittelt werden, also durch Gestaltungen, die nicht durch ihren Inhalt, sondern durch ihre Form gefühlsvermittelnd wirksam werden: Formalgefühle. Und wir versuchen nun im folgenden eine Gruppierung der Augenkünste nach diesen drei Gefühlsgruppen: von den Bildwerken, die rein als Vermittler von Farbsinnesgefühlen gemacht sind, über die Bildwerke, bei denen auch die Inhaltsgefühle interessieren, bis zu jenen, die ausschließlich von den Formalgefühlen leben. Es zeigt sich dabei, daß für die Grenzfälle bestimmte Namen längst feststehen. Und wenn natürlich auch hier wie überall in psychologischem Bereiche die verschiedenen Gefühlsgruppen mit breiten Grenzzonen ineinander übergehen, so läßt sich doch bei einer großen Zahl von Kunstwerken bestimmt sagen, welches Gefühl das lebengebende, das Konzeptionsgefühl war.

Die Farbsinnesgefühle (die erdennaheste Gruppe, an der vielleicht sogar die Tiere Anteil haben) werden mehr oder minder in der gesamten Malerei verwertet. Ihr Sondergebiet aber ist das naturalistische oder bloß farblich (nicht formal) gesteigerte Stilleben und ein Teil der Genremalerei. Es ist ja ohne weiteres klar, daß dieses Stilleben keine Sensationen vermitteln wird, die irgendwie stärker im reinen Sachinhalte des Dargestellten begründet sind. Eine geschälte Zitrone, rote Apfel, Blumen, Bücher, Krüge, Gemüse: sie vermitteln die Freude der Sinnesgefühle, der Farben und Lichter in ihren verschiedenen Nuancen und Betonungen, seien es starke, kraftvolle Akzente, seien es feinere, liebliche Werte; es gilt, diese nachzuschmecken, rein sinnlich auf sich wirken zu lassen. Das Prinzip des »l'art pour l'art«, das als Schlagwort des Impressionismus bezeichnenderweise sich immer nur rein an die Sinnesgefühle wendet, feiert hier seine Triumphe. Man verweilt bei den »Valeurs«, bei der Konstatierung der so und so angewendeten Farbtöne, bei der Festlegung, ob man es mit einer starkfarbigen, »koloristischen« Darstellung, oder mit einer auf eine Grundnote abgestimmten »harmonistischen« Malerei zu tun hat. Tiefere Sphären des spezifisch menschlichen Erlebens werden nicht aufgerührt, die reine »Augenkultur« spricht, man gibt sich einem rein objektiven Eindruck einfach hin und schmeckt die Farben mit den Augen ganz in gleichem Sinne nach, wie die Nuancen einer Speise mit der Zunge.

Das Genrebild schließt sich hier an. Und zwar die Gruppe jener Genrebilder, die vorwiegend farblich gemeint sind. Zwar kommt durch die Personen wie durch die Vorgänge notwendig etwas inhaltlich-geistiges Leben in die Bilder. Aber jene Genrebilder (wie

etwa die jungen Mädchen mit Briefen oder Halsbändern, beim Glase Wein oder bei der Toilette, die »väterlichen Ermahnungen«, die »eingebildeten Kranken« des holländischen 17. Jahrhunderts, alle die Terborch, de Hooch, Metsu, Vermeer, Dou oder Maes), die die Figuren der Seidenkleider wegen, die Fenster der Lichtvaleurs wegen bringen, die sich, wenn überhaupt inhaltlich interessiert, mit der rein farblichen, aber nicht seelischen Variierung bekannter Anekdoten begnügen, alle diese Bilder haben das Gegenständliche der Dinge und Vorgänge doch nur als Vorwand, als Träger für die Farbsinnesgefühle der Augen. Sie schließen sich zwanglos an die Stillebenmalerei an, geben ein Stilleben mit lebendigen Figuren; führen aber eben durch diese Figuren zu jenen malerischen Darstellungen hinüber, bei denen das Gegenständliche eine immer größere Rolle spielt.

In diese Gruppe der eigentlichen darstellenden Malerei gehören nun alle jene Bilder, die vorwiegend vom sachlichen Inhalte aus konzipiert sind. Auch die Landschaft gehört zum großen Teil hierher, besonders in jenen Darstellungen, die »interessante Szenerien« geben wollen. Neben den Farben wirkt diese Gruppe durch die mit den dargestellten Inhalten (Dingen und Vorgängen) erreichten seelischen Wirkungen: Wunderszenen in religiösen Zeiten, historische Begebenheiten, Zeit- und Sittenbilder, Schlachtenszenen, und wie die Sonderbezeichnungen sonst noch heißen mögen. Die Wirkung beruht in erster Linie teils auf dem direkten, dem wirklichen Erleben des Inhaltes entsprechenden Eindruck, teils auf dem »assoziativen Faktor«, also den zum dargestellten Geschehen allseitig herangeholten Assoziationen, die bis zum letzten Wirksamwerden eines gefühlsmäßigen Einschlages ausgesponnen werden können. — Doch nicht nur naturwirkliche oder naturmögliche Bildinhalte spielen hier eine Rolle. Auch die Phantasieschöpfungen der spezifisch hierfür begabten Maler (Böcklin) sind zum größten Teil vom Inhalte aus konzipiert. Man würde sich dem Wesentlichen der Wirkung verschließen, wenn man bei derartigen Darstellungen nicht die starke Gefühlswirkung des erdachten Geschehens, der »Toteninsel« etwa oder des »Spieles der Wellen«, als Kern der Konzeption gefühlsmäßig erleben wollte. Der Vorwurf des »Literarischen« ist hier ein Unding. Die Augen des Menschen sehen nicht nur Farben und Linien, sie sehen tausendfach im Leben auch Inhalte. Und das Ausschalten aller dieser Inhalte aus der bildenden Kunst würde, so sehr es den Sinnesgefühlen zu statten kommt, doch, wie gerade der moderne Impressionismus gezeigt hat, eine außerordentliche Verarmung der bildkünstlerischen Wirkungen im Gefolge haben [1]).

[1]) Erst der moderne, heute bereits »jüngst vergangene« Impressionismus, der

Natürlich ist, wie bei keiner Melodie das Sinnesgefühl der Töne, so auch bei keiner Malerei das Sinnesgefühl der Farben ausschaltbar. Und die größten Phantasiemaler haben mehr oder minder ja auch das Farbliche berücksichtigt. Dennoch aber wird man bei keinem Drama von Ibsen leugnen wollen, daß der Schwerpunkt der Konzeption und des Werkes nicht in der »Klangfarbe« der Worte oder im Formalen des Aufbaues, sondern im »Problem« liegt. Und es wäre beschränkt, wenn man gerade nur innerhalb der Augenkünste die Wichtigkeit der sachlichen Weltinhalte für die Gefühlsvermittlung bestreiten wollte. Klar ist ja dabei, daß mit dem besten Bildinhalte sich eine so schlechte Behandlung von Farbe oder Form verbinden kann, daß das Kunstwerk von hier aus abzulehnen ist. Doch tut dies der prinzipiellen Wichtigkeit der Bildinhalte keinen Abbruch. Und eine Diskussion des Verhältnisses von Farbe oder Form zum Inhalt gehört nicht in diese theoretische Gründung der wirklichen Kunstwerke (bei denen also das Genügen in Farbe oder Form vorausgesetzt ist), sondern in die Diskussion über das Verhältnis des Werturteiles zu den drei Einzelelementen eines Kunstwerkes: zum (Farb-)Sinnesgefühl, zum Inhaltsgefühl und zu den Formalgefühlen. Hier sei nur konstatiert, daß wir, wie die Geschichte lehrt, im Bereiche der bildenden Künste jene Künstler am höchsten werten, bei denen Kraft und Originalität der Gefühlssymbole am stärksten ausgebildet sind. —

Nun setzt nicht erst in der Gruppe der inhaltlich konzipierten Bilder, sondern bereits beim Stilleben und in der farblich orientierten Genremalerei die oben besprochene Fähigkeit des Menschen ein, die Farben und Formen der Naturobjekte in ziemlich weitem Umkreise verändern zu können, ohne deren Erkennbarkeit unmöglich zu machen [1].

---

in einer zeitgeschichtlich begründeten und entwicklungsgeschichtlich äußerst wichtigen Einseitigkeit fast ausschließlich auf Sinnesgefühls-Reizungen hin orientiert war, hat die Stellungnahme zu diesen vom Inhalte her erfundenen älteren und neueren Kunstwerken völlig ins Falsche verschoben, indem er auch für sie die einseitige Erlebensweise rein auf die Sinnesgefühle hin verlangte. Aber es war immer so und wird immer so sein, daß aus der Zahl der überhaupt möglichen Bildinhalte, die die Kunstlehre ein für allemal festzustellen vermag, jede Zeit Einen als den Bevorzugten besonders pflegt. Aufgabe der Kunstgeschichte bleibt es dann, die sich so im Wechsel ablösenden Tendenzen in ihren jeweiligen Lösungen festzustellen und zu beschreiben.

[1]) Man denke an die durch das Einarbeiten persönlicher Gefühlssymbole formal so stark gesteigerten Stilleben von van Gogh. — Dabei ist es bezeichnend, daß man auch die formal stark gesteigerten Genrebilder (etwa solche vom älteren Breughel) kaum noch »Genrebilder« nennt. Der Begriff des Genrebildes scheint doch daran zu haften, daß der an sich mehr gleichgültige oder mehr interessierende Inhalt wohl als Träger für Farb-Sinnes-Gefühle, nicht aber als Träger für ausgeprägte persönliche Gefühlssymbole des Malers benützt wird. Sowie die Formung

So kommt es in den Kunstwerken zur Durchsetzung der Naturvorbilder mit den mannigfachsten Gefühlssymbolen. Und man kann wohl sagen, daß der größte Teil aller Kunstwerke in diese Gruppe gehört. Hier, wo sich alle drei Elemente, die Farbsinnesgefühle, die Inhaltsgefühle und die Formalgefühle vereinigen können, stehen wir völlig auf dem Boden praktischer Kunstübung. Was in den übrigen Gruppen vielleicht noch ein wenig theoretisch geschieden schien (auch beim rein farblichen Stilleben gibt sowohl der Inhalt: ob Apfel oder Hummer, wie auch das Formale der Komposition: ob locker oder gedrängt, seinen Einschlag mit), das ist hier in lebendiger Vereinigung vorhanden. Aber nun erst, wo die Elemente theoretisch getrennt sind, kann man auch im einzelnen die Kunstwerke richtig würdigen. Fast immer geht auch hier noch, in der Gruppe der Bedeutendsten, bei Grünewald, Michelangelo, Rembrandt, Dürer, die Konzeption vom Inhalte aus. Aber das Wichtigste wird uns doch die Persönlichkeit des Künstlers, da sie eine das Durchschnittsmaß besonders überragende Artung zeigt. Und dies »Persönliche« spricht sich am stärksten in den Gefühlssymbolen aus, die in das Gegenständliche verarbeitet sind. Wenn bei der Vision des Daniel von Rembrandt sich die innigsten Farben und Lichter mit dem religiös so ergreifenden Geschehen und den aus dem Tiefsten seelischer Erschütterung geholten Gefühlssymbolen einen, so mögen wir, solange wir bei diesem einen Bilde bleiben, immer noch im Gegenständlichen die stärkste Erschütterung erleben. Wenn wir dann zwar den Menschen Rembrandt aus vielen seiner Werke kennen, ihn als den Ehrlichsten, Innigsten und am tiefsten Fühlenden, dabei als den Schlichtesten Aller erkannt haben, dann suchen wir in allen Bildern vorerst dies »Persönliche«. Wir nehmen dann das Gerade, etwas Plumpe der Gesten, die innige Freude am Wahren und Schlichten, die glühende Liebe zu Farbe und Licht immer nur als Berührung mit dem Persönlichen des Malers, und so verschiebt sich bei bedeutenden Künstlern das Verhältnis zum Kunstwerke in ein Verhältnis zur Person des Künstlers. Und dies besonders in stark individualistisch interessierten Zeiten. — Doch diese Einseitigkeit des historischen Lebens darf die Objektivität der psychologischen Analyse nicht beeinflussen. Und hier ist zu sagen, daß der Kern der künstlerischen Konzeption auch dieser persönlich Größten doch beim »Inhalte« der Bilder lag. Von hier aus wurde das Bild seelisch empfangen, und dann erst wurden,

---

der Gegenstände und Personen stärker von der Natur weg zum charakteristischen Ausdruck eines nennenswerten Künstlertemperamentes gebracht wird, spricht man lieber von »Sittenbild« oder »Bauernstück« oder dergleichen, um jene rein von einem sinnlich besonders empfindsamen Auge her erfundenen »väterlichen Ermahnungen« nicht etwa mit Breughels »Bauerntanz« in eine Gruppe zu fassen.

ohne allzu starke Fälschung des Objektiven, persönliche Gefühlssymbole in die Ausgestaltung eingearbeitet.

An diese Gruppe schließt sich nun als nächste die der »stilisierenden« Künstler an. Es sind das stark eigenartige Individualitäten, deren Werke zu den rein gefühlssymbolischen Augenkünsten überführen. So wie die Brücke von der reinen Stillebenmalerei zur Gegenstandsmalerei von jenen Genremalern gebildet wird, die den objektiven Bildinhalt nur als Vorwand für ein rein farbliches Stilleben auffassen und Dinge und Personen nur als Träger der Farbsinnesgefühle, nicht als Träger eines eigenen seelischen Geschehens behandeln, so benützen auch diese stilisierenden Künstler das Gegenständliche der Dinge und Vorgänge nur als Vorwand, und zwar als Träger für ihre persönlichen Gefühlssymbole. Sie nehmen wenig Rücksicht auf die Eigenart des Vorwurfes, sondern geben, wie jene ein »Stilleben in Figuren« malten, so ein »Ornament in Figuren« (Crivelli, manche Bilder von Leistikow), und leiten damit zu jenen Künsten hinüber, die vorwiegend oder ausschließlich mit Gefühlssymbolen arbeiten: zum Ornament und zur Architektur.

Geht man nämlich der Beobachtung nach, daß die Gefühlssymbole die Sachinhalte der Bilder immer stärker durchdringen können, so tritt die Frage auf: ob dieses Durchdrängen der Gegenstände mit Gefühlssymbolen eine Grenze hat, oder ob man (vorerst in dem Bereiche der Augenkünste) nicht auch gefühlsvermittelnde Kunstwerke findet, die wenig (oder gar nichts) Gegenständliches mehr enthalten, sondern vorwiegend aus Gefühlssymbolen bestehen.

Der individuelle Charakter eines Gegenstandes ruht auf seiner möglichst variierten Bildung. Möglichst vielfältige und unvermittelte Richtungsänderungen der formalen Begrenzungen, möglichst verschiedene Nuancierungen der Farben ergeben ein stark einmaliges Sprechen des Objektes. Je »allgemeiner« die Formen und Farben eines Gegenstandes aber werden, je mehr die diskontinuierliche Richtungsänderung zugunsten einer Verschleifung, die diskontinuierliche Farbenvariation zugunsten eines kontinuierlichen Überganges aufgegeben wird, je mehr also das »geometrische« oder »physikalische«, d. h. das durch irgend ein einmalig aufgestelltes Bildungsgesetz festgelegte Gefüge bevorzugt wird: desto mehr verliert das Objekt an Individualität seiner Erscheinung. Der Kreis mit seinem gleichen Abstehen aller Punkte von einem Mittelpunkte, die Ellipse mit der Gleichheit der Summe ihrer Vektoren, die gerade Linie, die stetig gekrümmte Kurve ebenso wie die kontinuierliche, durch alle noch eben merklichen Nuancen durchgeführte Farbenschattierung und Lichtmodellierung, schon gar die in einheitlicher Nuance durchgeführte Färbung eines

Gegenstandes: sie alle haben ihren Allgemeincharakter von der klaren Gesetzmäßigkeit ihres einmal aufgestellten und dann immer festgehaltenen Bildungsgesetzes aus. Je ärmer aber an individuellem, extrem einmaligem Sachinhalt eine Grundform ist, desto leichter muß es sein, Gefühlssymbole in sie hineinzuarbeiten; denn desto weniger wird sich die erfahrungsgemäß feststehende Bestimmtheit des Objektes gegen eine Umarbeitung wehren. So kommt man, indem man den gefühlssymbolisch sprechenden Linien allmählich ein immer größeres Übergewicht über die sachbezeichnenden gewährt, durch die Gruppe der »dekorativ-stilisierten« Kunstwerke (die Kunstwerke mit geometrisch ausgeglichenen Umrißlinien und schematischer, d. h. möglichst unvariierter Farbengebung) in das Gebiet der Architektur und dann letzten Endes zum reinen Linienornament.

Das Wesentliche der Architektur, das, was ihr im Empfinden der Menschen von jeher eine Sonderstellung eingeräumt hat, ist die Tatsache, daß sie bei relativ geringstem Sachinhalt ihrer Objekte reich an Gefühlsinhalten ist. Ihr Sachinhalt erschöpft sich im allgemeinen in zwei in weitestem Umkreis variierbaren Aufgaben: sie dient als schützendes Obdach beim Aufenthalt der Menschen oder als Denkmal für eine (eventuell in ihr bewahrte) Sache. Eine Scheune ist der reine Sachinhaltsausdruck eines Innenraumes; ein Hügel gehäufter Steine der reine Sachinhalt eines architektonischen Denkmals. Was mehr ist, was (neben den Sinnesgefühlen der farblichen Behandlung) als Innenbau von der Höhle aus, als Außenbau vom Zelt aus zum Sachinhalt des »Gehäuses« hinzutritt, oder was ein Denkmal in bestimmten »tektonischen« Formen durchbildet, ist gefühlssymbolischer Natur. Sehr naheliegend ist es hierbei, die den statischen Aufbau beherrschenden Kräfte durch Allgemeingefühle aus dem Bereiche des Tragens und Lastens symbolisch auszudeuten. Ich kann hier durch die Führung der Linien den mir aus meinem Leben bekannten statischen Gefühlen Ausdruck geben. Doch ist der Gefühlsinhalt der Architektur keineswegs an die Erfahrungen von Schwergefühl, Tragegefühl, Leichtgefühl gebunden. Die meisten Allgemeingefühle eignen sich sehr zu gefühlssymbolischer Fassung; und viele dieser Allgemeingefühle, wie Sehnsucht, Behagen, Freudigkeit, Ernst, Träumerei und derartiges können, auf dem Wege über die statische Ausdeutung, in lineare oder flächen-, massen-, raumverteilende Gefühlssymbole gefaßt werden und in der Durchbildung der Architektur in Erscheinung treten. Das Verstehen von architektonischen Bildungen beruht daher vornehmlich auf dem Erfassen der in den Bau hineingearbeiteten Gefühlssymbole. Damit ist ohne weiteres klar, daß die »Einfühlung« beim Verstehen architektonischer Formen die Hauptrolle spielt. Einen

griechischen Tempel wie einen gotischen Dom, eine Renaissance- oder eine Barockfassade »verstehe« ich nicht so, wie irgend einen mir aus der Natur bekannten Gegenstand. Zwar sind natürlich Elemente der unmittelbaren Gefühlsreaktionen auf das objektiv Gegebene auch beim Eindruck eines architektonischen Werkes beteiligt: die ungeheure Masse einer ägyptischen Pyramide wirkt, rein ihrer Größenausbildung nach, mit derselben Gefühlsreaktion wie alles besonders über das körperliche Menschenmaß Hinausgehende. Doch weit intensiver wird das Verständnis eines Baues, wenn ich nun seine Formen und Linien, seine Massenverteilung und seine Räumlichkeit als gefühlssymbolischen Ausdruck eines Allgemeingefühles auffasse. Da nehme ich etwa die springbrunnenartig aufstrebenden Linien eines gotischen Innenraumes einfühlend auf, lasse die rückläufige Assoziation zum Ursprungsgefühl wirksam werden und erkenne das phantasiemäßig, in ungehemmter, stählern zusammengenommener Schärfe aufwärts gewandte »Sehnsuchtsgefühl« einer Volksgruppe darin. Der Schöpfer dieses Innenraumes will nicht, wie etwa der des italienischen Renaissanceraumes, festen und sicheren Schrittes über den Boden gehen, in den Allgemeingefühlen einer klaren und bestimmten persönlichen »Freiheit« und »Selbstsicherheit« (was ich auch hier wieder aus den Linien- und Formsymbolen durch Einfühlung erkenne). Sondern er sucht in stärkster Schwungkraft die Schwere zu überwinden, fühlt dann, wie im Aufwärtsschwingen mit der immer größeren Entfernung vom Erdboden die Kraft nach und nach sich selbst verzehrt und damit abnimmt, und neigt deshalb die beiden Wände oben leise gegeneinander. So entsteht der Innenraum der gotischen Kirche, in dem auch der Beschauer, nachdem er aus den Liniensymbolen die Kraft erfühlt hat, zuerst mit aufwärts gerissen wird, um dann, eingespannt in einen hellen, scharf akzentuierten Gang, langsam zum Altare vorwärts zu schweben. — Die schwere und ernste Zusammengenommenheit der mit umschatteter Stirne ins Leben schauenden altgriechischen Tempel; das sonnig Helle und Frische der italienischen Frührenaissancebauten; das heiter Sinnliche der spielend freien Gesinnung des Rokoko; das ermüdet Gütige der Spätgotik, die jeder Form ihren weich fließenden Eigenwillen läßt: alle diese seit langem üblichen Analysen architektonischer Werke werden klar und psychologisch verständlich und berechtigt, wenn man einmal erkannt hat: daß die Architektur nichts will, als, angelehnt an irgend eine allgemeine Bauaufgabe, Allgemeingefühlen durch Fassung in Linien-, Flächen-, Massen- und Raumsymbole Ausdruck verleihen.

In den Sondergefühlen, wie ich diesen oder jenen sachlichen Vorgang der Außenwelt auf mich wirken lasse, ganz bestimmt und ein-

malig auf ihn reagiere, hebt sich die Wesenheit meiner persönlichen Artung von der meines Nebenmenschen ab. Im Gebiete der Sinnesgefühle, als der allgemein-menschlichen Grundlage alles Erlebens, werde ich mich wenig von meinem Nebenmenschen unterscheiden. In den Bezirken, wo ich Dinge und Vorgänge auf mich wirken lasse, spricht sich meine Wesensart scharf und deutlich aus. In der letzten Gruppe aber, bei den Allgemeingefühlen, finde ich mich wieder mit der großen Mehrzahl meiner Genossen einig: Friede, Freude, Trauer, Stolz eignen allen im großen ganzen in sehr ähnlicher Artung. Da nun die Architektur vorwiegend mit Gefühlssymbolen für Allgemeingefühle arbeitet, kann sie nicht so sehr Exponent eines persönlich-einmaligen Künstlerwillens werden, wie Ausdruck des Stimmungsgehaltes ganzer Gruppen und Zeiten: sie faßt die, größeren Massen gemeinsamen, Allgemeingefühle einer Zeit in Gefühlssymbolen zusammen, die für alle Zeitgenossen ohne weiteres verständlich sind, und wird damit der beste Zeiger und Wegweiser für die Gruppen- und Zeitgefühle. An den architektonischen Werken lernen wir den »Stil« einer Zeit und einer Gruppe, d. h. eben die damals alle gemeinsam beherrschenden Allgemeingefühle kennen, soweit sie formal faßbar sind. Und haben wir sie hier nachfühlen gelernt, kennen wir also den Zeitstil, dann finden wir auch in einem persönlicheren Kunstwerke, einem Bilde, einer Statue, leichter die Scheidung zwischen jenen Gefühlssymbolen, die der Maler auf Grund der Zeitstimmung, und jenen, die er auf Grund seiner persönlichen Artung in den Gegenstand oder Vorwurf des Bildes hineingearbeitet hat. Die Summe dieser zweiten gibt dann den persönlichen Stil des Künstlers. Das heiter Sonnige und momentan Bewegte des Rokoko lernen wir aus seinen Innenräumen und finden es dann in allen Bildern wieder; weiterhin aber unterscheiden sich dann Watteau und Boucher durch die gefühlssymbolisch in ihren Bildern verarbeiteten kleineren individuellen Abweichungen des Temperamentes zweier Einzelpersönlichkeiten.

Und noch ein, wenn auch nicht ganz selbständiges, Gebiet gibt es, auf dem die Gefühlssymbole ganz selbstherrlich, ohne jeden Sachinhalt, in Erscheinung treten können: das der reinen Linienornamentik. Hier, wo — abgesehen von naheliegenden Assoziationen mit Pflanzenstengeln und dergleichen — die reinen Linien gar nichts zu bedeuten brauchen, was einen Sachinhalt geben würde, können sie auch rein als Gefühlssymbole ihr Leben führen. Sie spielen, wie reine Melodien, ihr Dasein nur auf Grund eines Gefühles, einer Stimmung, aus der heraus sie in eben dieser Biegung, dieser Reihung, diesem Aneinanderfügen, in diesem Reichtum oder in dieser Lockerheit als Symbole für jenes Gefühl erfunden worden sind. —

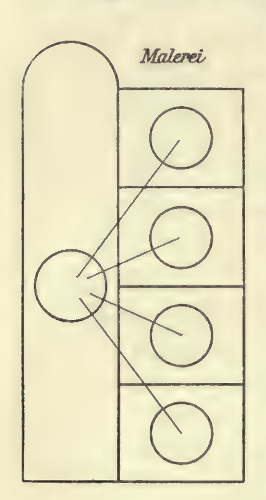
So stellt sich der Komplex von Tatsachen, die wir bei der Betrachtung eines Werkes der bildenden Kunst beobachten mußten, um es vollständig analysiert zu haben, als ein sehr großer heraus. Wir wollen eine Zusammenstellung der Fragen geben, obwohl ja zum künstlerischen Erleben eines Werkes glücklicherweise niemals eine solche theoretische Vollständigkeit angestrebt zu werden braucht.

Als erstes muß man sich über den Sachvorgang des Dargestellten und damit über seinen Gefühlseinschlag klar werden; wenn man alter Kunst gerecht werden will, muß man den dargestellten Sachverhalt in den Umkreis der damaligen Kultur einstellen und die Gefühlsbetonung möglichst in der damals lebendigen Stärke erleben; weiter muß man über die notwendigen gedanklichen und historischen Assoziationen entscheiden, die noch bei der Aufnahme des Sachvorganges durch ihren Gefühlseinschlag eine Rolle spielen, und damit die weiteste noch in Betracht kommende Peripherie des sachlichen Erlebnisses abstecken; dann müßten wir die Beteiligung des Augensinnes an sich festlegen: was an Objektivem von Formen, Farben, Linien und Lichtern in dem Bilde drin ist; weiterhin was von den Farben und Lichtern nicht objektiv gemeint, sondern gefühlsausdeutend gewählt ist; was in ihrer Zusammenstellung gefühlssymbolisch gemeint ist; was an Gesten zu den Haltungsgesten, was zu den Ausdrucksgesten gehört, was also auf Grund körperlicher, was mittels eigentlicher Einfühlung zu verstehen ist; was im Formate und in der Komposition rein objektiv spricht, was als Stärke oder Rhythmus der Linienkomposition in die gefühlssymbolische Gruppe gehört; weiter was also überhaupt an Gefühlssymbolen in dem Bilde, hier wieder einesteils von seiten des Sachvorganges, anderseits von seiten des Künstlers drin ist; hier wieder, was der Künstler kraft seiner Stellung in seiner Zeit, was er als persönlich-individuelle Artung hineingearbeitet hat; zurückschließend: inwiefern der objektive Vorgang in seiner Stimmung dadurch gefördert und gesteigert, oder umgebogen oder vergewaltigt wurde; und schließlich wäre all dies nicht so sehr in einem Nacheinander als in einem Miteinander und Ineinander zu empfinden, wobei das Durcheinanderspielen der einzelnen Elemente wieder zahlreiche Modifikationen hervorruft und eine schließliche Gesamtstimmung erzeugt, die nicht einfach die Summation der einzelnen Komponenten darstellt, sondern ein Durcheinandergeschlungenes, einem organischen Gebilde nicht unähnliches Verwachsenes ergibt. —

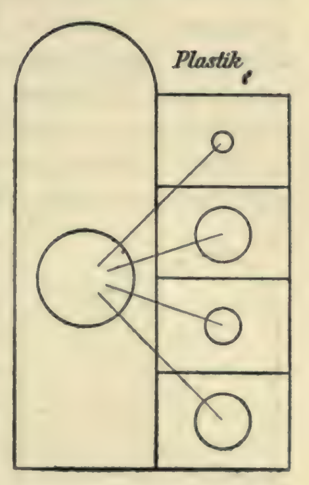
Zum Schlusse sei versucht, den Anteil der üblicherweise unterschiedenen Einzelkünste an den verschiedenen Felderinhalten unserer Tabelle graphisch darzustellen. Wir nehmen also für diesen Fall die übliche Teilung in Malerei und Graphik, Plastik und Relief, Architektur

und Ornament auf und zeichnen in die betreffenden Felder unserer Tabelle Kreise ein, deren Durchmesser dem spezifischen Anteil der einzelnen Künste an den verschiedenen Gefühlsgruppen ungefähr proportional sein sollen. Wir kommen dabei auf eine ganz verschiedene Verankerung der einzelnen Künste bei den einzelnen Gruppen der Gefühle.

Die Malerei im allgemeinen (nicht etwa die bestimmter Zeiten) ist ungefähr gleich stark bei allen Gruppen verankert: sowohl bei den Farb-Sinnesgefühlen (Farbengebung und Stilleben), wie bei den Dinggefühlen (Genre, Landschaft, Porträt), wie bei den Vorgangsgefühlen (durch Festhalten charakteristischer Stellungen und Bewegungen bei den religiösen, repräsentativen, geschichtlichen, bei Jagd-, Kampf-, Tanzbildern und dergleichen), wie bei den Allgemeingefühlen (durch die in den gegenständlichen Vorwurf hineingearbeiteten Gefühlssymbole). Und sie sendet dann noch Wurzeln in die einzelnen Gruppen der Körpergefühle. — Aus der Vielheit dieser Elemente, die ja keineswegs immer alle gleichzeitig auftreten, folgt ohne weiteres die große Mannigfaltigkeit der Geschichte der Malerei. Man könnte für jeden geschlossenen Kulturkreis der Malerei derartige Spezialschemata in ungefährer Annäherung aufstellen. So würde zum Beispiel die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts den größten Kreis bei den Sinnesgefühlen zeigen, den nächstgroßen bei den Ding- und Vorgangsgefühlen, doch bei den Körpergefühlen und namentlich bei den Allgemeingefühlen verhältnismäßig gering verankert sein. Die italienische Renaissance hätte dagegen einen weit kleineren Kreis bei den Farb-Sinnesgefühlen, einen weit größeren bei den Körpergefühlen und Allgemeingefühlen. Der Klassizismus des 19. Jahrhunderts wieder würde sein Schwergewicht bei den Inhaltsgefühlen finden. — Ja man könnte selbst für einzelne Maler verschiedene solcher Tabellen aufstellen. Um nur ein Beispiel zu geben, würde sich Rembrandt und seine Schule aus dem ganzen 17. Jahrhundert Hollands dadurch herausheben, daß er die Farben seiner Bilder nicht als bloße Sinnesgefühle, oft rein artistisch als sinnlichen Augenkitzel bringt, wie es all die Kleineren um ihn tun, die nichts als die Oberfläche der Dinge farbig nachschmecken wollen, sondern daß er, als tieferer Mensch, von der beherrschenden Allgemeinstimmung des Bildvorwurfes die Farben tragen läßt, daß er sie zur Allgemeinstimmung wählt, tief aus dem Herzen, nicht bloß aus reiner Augenkultur holt, sie im Sinne von

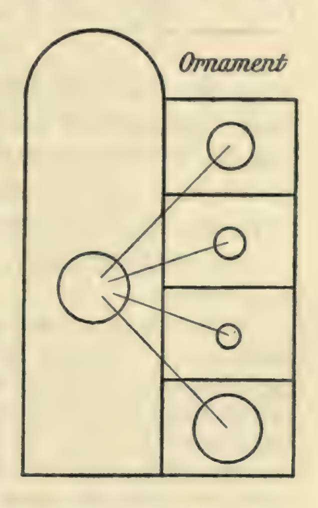


Gefühlssymbolen ineinanderstimmt; und daß deshalb, so groß auch sein Kreis bei den reinen Farb-Sinnesgefühlen sein müßte, der Schwerpunkt seiner persönlichen Tabelle doch neben den Vorgangsgefühlen im tiefsten bei den Allgemeingefühlen läge.



Die Graphik zeigt sich bei den Farb-Sinnesgefühlen kaum (nur durch die Schwarz-Weißwirkung) verankert und gleicht im übrigen sehr der Malerei.

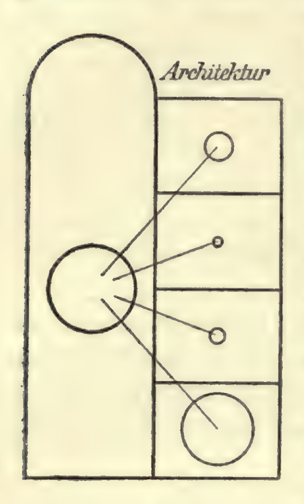
Die Freiplastik ist verhältnismäßig schwach bei den Farb-Sinnesgefühlen (Farbe des Materials und bemalte Plastik), ebenso stark wie die Malerei bei den Dinggefühlen und den Allgemeingefühlen, viel schwächer als sie aber bei den Vorgangsgefühlen verankert. Dagegen sendet sie noch stärkere Wurzeln als die Malerei in die Gruppe der Körpergefühle. — Daß also der Plastik zwei Variationselemente (die Farb-Sinnesgefühle und die Vorgangsgefühle) in weit geringerem Grade zur Verfügung stehen als der Malerei, erklärt zur Genüge ihre viel kargere Geschichte. — Die Reliefkunst entspricht ungefähr der Freiplastik, steht aber insofern zwischen ihr und der Malerei, als ihr Kreis bei den Vorgangsgefühlen einen viel größeren, der bei den Körpergefühlen einen etwas geringeren Durchmesser haben müßte. Ihre Variabilität ist größer, ihre Geschichte reicher als die der Plastik.



Das Ornament hat die Möglichkeit, Sinnesgefühle in ziemlich großer Zahl zu geben, Dinggefühle in den benutzten gegenständlichen Formen, Vorgangsgefühle im Einarbeiten von kleinen (allerdings nur sachlich anspruchslosen) Szenen und schließlich Allgemeingefühle in reichstem Maße durch seine Führung und als reines Linienornament zu vermitteln. Und auch bei den Körpergefühlen hat es starke Wurzeln. — So ist seine Dienstbarkeit eine große, seine Geschichte eine reiche und vielfältige. — Nur behält das Ornament immer insofern etwas Unpersönliches, als es sich nicht zum Einarbeiten individueller Gefühlssymbole eignet. Es hängt das nicht mit seiner eignen Art, sondern mit seinem Zweck zusammen. Von hier aus ist es auf eine dienende Stellung angewiesen. Es wird als Schmuck, »dekorativ« verwertet. Es

muß sich damit dem Wesen des Schmuckes, des Dekorativen fügen, das kein Sein, sondern ein Wirken ist: dekorativ wird und wirkt alles, was sich einem Größeren unterordnet. Da nun individuelle Gefühlssymbole laut und eindringlich sprechen, würde ein stark individuell gestaltetes Ornament den Träger des Ornamentes überschreien, der Wirkung nach nicht mehr dienstbar, sondern herrschend sein. Damit würde die Trageform zum Rahmen: und aus dem Ornament würde ein Bild (Blumengewinde oder Zweige als Stilleben) [1]).

Die Architektur schließlich ist in einigem Maße bei den Sinnesgefühlen der Farben, vielleicht, wenn es derartiges gibt, auch bei Raum-Sinnesgefühlen, sehr schwach bei den Dinggefühlen, etwas mehr bei den Vorgangsgefühlen, am stärksten und wesentlichsten von allen Augenkünsten bei den Allgemeingefühlen verankert. Außerdem sendet sie besonders starke Wurzeln in die Allgemeingruppe der Körpergefühle. — Daß ihr somit im wesentlichen nur zwei Elemente, die noch dazu zur gleichen Allgemeingruppe gehören, zur Variation zur Verfügung stehen, erklärt zur Genüge ihren so stark konservativen Charakter, sowie das, im Vergleiche zur Malerei und Plastik, Ärmliche ihrer Geschichte. — Wegen der statischen Notwendigkeit einer geometrischen Grundlage aller ihrer Hauptformen eignet sie sich außerdem nicht für das Einarbeiten persönlicher Gefühlssymbole und wird damit wohl bester Zeiger für die Allgemeingefühle einer Zeit, für den Zeitstil, ermangelt aber fast ganz jenes individuellen Reichtums, der durch eine bis ins einzelne gehende Differenzierung der Linien und Formen, wie sie für persönliche Gefühlssymbole nötig ist, erreicht wird.



So erschöpft sich der Umkreis der Augenkünste, d. h. der über

[1]) Ähnlich ist es beim Kunstgewerbe überhaupt. Für »Kunstgewerbe« »dekorative Kunst« zu sagen, ist eigentlich falsch. Denn da das Wesen des Dekorativen ein Unterordnen unter ein Größeres ist, ein Dienen und dienendes Wirken, kann jedes Kunstwerk, und wäre es das persönlich stärkste, in eine Umgebung gebracht werden, in der es dekorativ wirkend wird. Die Umgebung muß nur noch größer, noch eindrucksstärker sein (eine Farbe an einer Figur, die Figur in einem Bilde, das Bild auf einem Altar, der Altar in einer Nische, die Nische in einer Kapelle, die Kapelle in einer Kirche, die Kirche auf einem Platz, der Platz in einer Landschaft ... wäre etwa eine solche progressive dekorative Reihe). — Zum Kunstgewerbe aber gehören alle für einen bestimmten Zweck hergestellten Gegenstände, deren Formen über diesen Zweck hinaus mit der Absicht auf Gefühlsvermittlung gesteigert oder geschmückt sind.

das Auge hin gefühlsvermittelnden, willkürlich hergestellten Dinge. Er umfaßt alles künstlich Gefühlsvermittelnde für den Augensinn: dieses Kennzeichen, das Wirken auf das Auge, ist der Einteilungsgrund, der die Gruppe zusammenhält. Die übliche Einteilung in Malerei, Plastik, Architektur, sowie dann die Unterteilung in Bild, Zeichnung, Radierung, Holzschnitt usw. mußte für die vorliegende Untersuchung fast völlig in den Hintergrund treten. Denn sie hält sich an Äußerlichkeiten, die vor dem Wesentlicheren der Reihung vom naturkopierenden, naturalistischen Kunstwerk über die mit Gefühlssymbolen durchdrängten Kunstwerke zu jenen, die fast ausschließlich aus Gefühlssymbolen bestehen, zurücktreten mußten. Ob Bild oder Photographie, Zeichnung oder Druck, Vollplastik oder Relief gilt vor diesem Gesichtspunkte gleich, soviel man auch im einzelnen noch Detailmäßiges über die Stellung dieser verschiedenen Arten der Gattung »Augenkünste« zu den Grundfragen der vorliegenden Untersuchung konstatieren könnte. Derlei Einzelfragen gehören aber nicht mehr in die psychologische Kunstlehre oder Kunstpsychologie, die wie die Religionspsychologie oder die Sprachpsychologie als ein Kapitel der Völkerpsychologie gefaßt werden kann, sondern sie gehören in eine auf psychologischer Basis aufgebaute Kunstgeschichte, die, ein Mittelding zwischen der rein historisch-philologischen Kunstgeschichte und der psychologischen Kunstlehre, die Aufgabe hätte, die zeitgemäß, volklich, individuell, oder auch technisch, zweckhaft oder materialgerecht bedingten Einzelheiten festzulegen.

(Schluß folgt.)

II.

Neuheit und Wiederholung im ästhetischen Genießen.

Von

Richard Müller-Freienfels.

1.

In der modernen Psychologie hat sich seit einiger Zeit, wenig merklich zunächst, aber allmählich klarer hervortretend, eine Wandlung vollzogen. Kam es früher darauf an, die Hauptfaktoren des Seelenlebens, die Empfindungen, Gefühle, Urteilsakte usw. möglichst klar in ihrer Besonderheit herauszuarbeiten und voneinander abzugrenzen, so geht neuerdings vielfach das Interesse wiederum dahin, innerhalb dieser Hauptgruppen die Fülle der Mannigfaltigkeiten und die Übergangsformen zu erkennen. Glich bisher das Verfahren dem eines Malers, der zunächst die Fläche einteilt, die großen Linien und großen Farbflächen aufträgt, so hat jetzt die Zeit begonnen, wo man die kleinen Schattierungen und Nuancen beobachtet, die man vorher bewußt beiseite ließ und die in ihrer Gesamtheit doch erst das wirkliche lebenstreue Bild ergeben.

So hat z. B. die neuere Psychologie der Denkfunktionen neben die früher fast allein anerkannte Urteilsfunktion eine schier unabsehbare Reihe feinerer Nuancen und Komplikationen der intellektuellen Tätigkeit gesetzt. Wer nur einigermaßen die Entwicklung der Psychologie seit etwa 1900 verfolgt, wird das wissen. Ähnlich ist es auf dem Gebiet der Gefühle.

Früher ließ man als Gefühle nur die der Lust und Unlust gelten. Indessen ist es auf die Dauer nicht möglich gewesen, eine ganze Reihe von anderen Seelenzuständen, die ohne Zweifel den Gefühlen sehr nahestehen, als Zusammensetzungen jener beiden Grundrichtungen des Gefühls zu erweisen oder sie beiseite zu lassen. Es ist ja sehr schwer eine klare Definition des Gefühlsbegriffs zu gewinnen, weil, wie überhaupt in der Psychologie, die Grenzen der Funktionen fließende sind. Es ist besonders die Grenze zwischen dem Gefühl und den kinästhetischen Empfindungen einerseits und gewissen Urteilsformen anderseits außerordentlich vage. Wie man aber auch immer die Ge-

fühle definieren mag, die letzten Endes stets eine subjektive Färbung der äußeren Reizaufnahme oder außerpsychischer Funktionen sind, so kann man doch nicht umhin, gewisse subjektive Charakterisierungen wie die der Neuheit, der Fremdheit, des Bekanntseins, der Dasselbigkeit usw. miteinzubeziehen. Um diese Schwierigkeit der Terminologie zu vermeiden, hat z. B. Richard Avenarius den Begriff des Charakters geprägt[1]), womit er außer den affektiven Gefühlen (Lust-Unlust) auch eine ganze Reihe weiterer von subjektiven Charakterisierungen umfaßte, die er freilich durch seine umständlichen Benennungen (Tautote, Heterote, Fidential, Notal usw.) selber für den allgemeinen Gebrauch unmöglich machte, so daß sein gehaltvolles Werk durch seinen Stil vor jedem allgemeineren Bekanntwerden besser als durch Schloß und Riegel geschützt ist. Jedenfalls sollte man, auch wenn man alter Gewohnheit getreu den Gefühlsbegriff nur für Lust-Unlust festhalten will, die anderen subjektiven Färbungen nicht ganz vernachlässigen. Ein Streit um den Namen darf hier nicht zu einer Nichtbeachtung einer wichtigen Gruppe psychischer Zustände führen. Wer also Anstoß daran nimmt, den Gefühlsbegriff über Lust-Unlust hinaus auszudehnen, der möge etwa mit Avenarius »Charakter« sagen; oder mit andern »Bewußtseinslage«.

Von neueren Psychologen ist es besonders Wundt gewesen, der über Lust-Unlust hinaus noch weitere Gefühlsarten unterschieden hat[2]). So wertvoll es indessen war, daß er die Zustände der Spannung, Lösung und Beruhigung noch hinzuzog, sein Schema der Dreidimensionalität der Gefühle hat sich doch nicht viel Anhänger erwerben können. Am schärfsten durchgeführt ist die Mannigfaltigkeit der Gefühlsformen wohl bei Theodor Lipps[3]), der eine außerordentlich eindringende Analyse der Gefühlszustände vorgenommen hat. Er definiert Gefühle als »Bestimmtheiten des unmittelbar erlebten Ich«. Mit Recht macht er darauf aufmerksam, daß es sich um einen bloßen Wortstreit handelt, wenn man statt Gefühl einen anderen Ausdruck: etwa Bewußtseinszustand oder Bewußtseinslage einsetzen will, obwohl man freilich solche terminologischen Schwierigkeiten nicht zu gering einschätzen darf, besonders nicht in einer so fundamentalen Frage wie in der vorliegenden. Lipps unterscheidet die drei Hauptgruppen der Gegenstandsgefühle, wo die Gefühle sich aus dem Gegensatz zwischen mir und dem Gegenstand ergeben, zweitens die affektiven Gefühle und drittens die Bewegungsgefühle, die des Strebens

[1]) R. Avenarius, Kritik der reinen Erfahrung, II, S. 16 ff.

[2]) W. Wundt, Grundriß der Psychologie, 9. Aufl., S. 91 ff. und an anderen Stellen.

[3]) Th. Lipps, Leitfaden der Psychologie, S. 16 ff., besonders S. 249 ff., Leipzig 1903, ferner Vom Fühlen, Wollen und Denken, Leipzig 1902.

und Abzielens. Wir wollen hier nicht darüber entscheiden, ob diese Klassifikation, wie sie Lipps gegeben hat, in allen Teilen völlig haltbar ist und ob sich nicht noch bessere Gruppierungen finden ließen. Jedenfalls aber lag ein großes Verdienst darin, energisch einmal mit der alten Beschränkung auf Lust-Unlustgefühle zu brechen.

Am weitesten von allen faßt W. James den Gefühlsbegriff. Bei ihm ist »*feeling*« eigentlich dasselbe wie Bewußtseinsphänomen überhaupt. Leider hat jedoch auch er die Lücke seines Hauptwerks, die durch Nichtbehandlung der Gefühle im engeren Sinne bestand und noch besteht, nicht mehr ausgefüllt.

So ist heutzutage gerade in der Gefühlspsychologie noch großer Streit und Uneinigkeit, wie ja überhaupt dieses Gebiet von allen vielleicht am dunkelsten ist. Es kann natürlich hier nicht die Absicht sein, in diesem Streit die Stimme zu erheben mit dem Anspruch einer Entscheidung. Es soll nur an einem Beispiel dargetan werden, wieviel Probleme gerade auf diesem Gebiete noch vorliegen und wie große Wichtigkeit diese Dinge für besondere Wissenschaften, z. B. die psychologische Ästhetik gewinnen können. Auch Lipps hat nach dieser Seite hin seine allgemein psychologischen Erkenntnisse wohl nicht so ausgenutzt, wie es hätte geschehen können. Von neueren Forschern hat meines Wissens am schärfsten R. M. Ogden [1]) die Bedeutung der nichtaffektiven Gefühle für das ästhetische Erleben erkannt. Hier nun soll vor allem die Bedeutung jener Gefühle, die ich als Bekanntheits- und Neuheitsgefühle bezeichnen will, für das künstlerische Genießen hervorgehoben werden.

2.

Diejenigen Gefühle (oder wenn man will: Charaktere oder Bewußtseinslagen), die ich hier als Bekanntheits- und Neuheitsgefühle bezeichne, gehören zu jener Gruppe, die bei Lipps als Heim- und Fremdgefühle behandelt werden. Sie spielen in unserem Seelenleben eine außerordentlich große Rolle, da kein einziges Erlebnis ganz ohne diese besondere Färbung des »Bekannten« oder »Neuen« ist. Irgendwie schließt sich an jedes Erlebnis ein vages Gefühl des Schoneinmalerlebten oder Neuartigen an, das durchaus nicht immer — worüber ich später noch spreche — zum Urteil formuliert wird und meist nur als nebensächliche Färbung des Inhalts mitläuft.

Diese Bekanntheits- und Neuheitsgefühle nun sind für die Psychologie des ästhetischen Genießens darum von so besonderer Wichtig-

---

[1]) R. M. Ogden, Die Beziehung des ästhetischen Verhaltens zum Gefühlsleben. Akten des VI. internationalen Kongresses für Psychologie.

keit, weil sie ihrerseits fast immer wieder der Grund von Lust- und Unlustgefühlen werden. Es schließt sich also in diesem Falle das Lust-Unlustgefühl an ein anderes Gefühl, nicht etwa direkt an den Empfindungsinhalt an. Man muß also mit der bequemen traditionellen Anschauung brechen, daß ein Gefühl sich stets an eine Empfindung oder einen sonstigen intellektuellen Vorgang anschließen müsse. Wenn mir in einer Sonate das wiederkehrende Thema ein besonderes, neuartiges Lustgefühl auslöst, so ist es nicht etwa bloß die Empfindung als solche, die dies neue Lustgefühl wachruft, sondern es ist der eigentümliche Dunstkreis des schon Bekannten, der beim zweiten Male die Melodie umgibt, der jenes spezifische Lustgefühl veranlaßt. Die Empfindung ist dieselbe wie beim ersten Male, aber die subjektive Reaktion ist eine andere beim zweiten Male, und eben an diese, das Gefühl des Bekannt- und Vertrautseins, schließt sich die Lustbetonung an. Es ist also in diesem Falle ein logischer Fehler, wenn man sagt, das Lustgefühl werde durch die Empfindung veranlaßt, es wird gerade durch die subjektive Reaktion veranlaßt. Allerdings kann auch die Empfindung an sich mitbetont sein, aber diese Gefühle verschmelzen dann ineinander, was ja bei Gefühlen immer geschieht.

Ähnlich ist es mit dem Neuheitsgefühl. Wenn mir in einem Kunstwerk etwas darum gefällt, weil es mir neu, originell, überraschend vorkommt oder wenn, um bei obigem Beispiel zu bleiben, mir ein Sonatenthema darum besonders gefällt, weil es in überraschend neuer Weise variiert ist, überall ist nicht die Empfindung allein die unmittelbare Ursache des Lustgefühls, sondern eben jenes begleitende Neuheitsgefühl.

Dabei ist gleich zu bemerken, daß Lipps wohl kaum recht hat, wenn er die Heimgefühle an sich betrachtet lustvoll, die Fremdgefühle an sich betrachtet unlustbetont nennt [1]. Wir werden gerade im Laufe unserer Untersuchung zu zeigen haben, daß wohl ebenso oft die genaue Umkehrung der Lustbewertung stattfinden kann, auch an Stellen, wo nicht um »der eigenen Beschaffenheit der Erlebnisse willen die Färbung durch eine gegenteilige ersetzt wird«.

Es scheint vielmehr durchaus zu gelten, daß sowohl sehr starke Neuheit als auch allzu genaue Bekanntheit Unlustgefühle hervorrufen kann. In jenem ersteren Falle erfordern die Eindrücke zu große Anpassung, sie beunruhigen und erwecken dadurch ein Unbehagen. Ist dagegen die Bekanntheit zu groß, so erwecken äußere Reize entweder überhaupt kein Gefühl, oder — wie besonders beim ästhetischen Ge-

[1] Leitfaden der Psychologie S. 272.

nießen, wo man Gefühle erwartete — sie erscheinen abgeleiert, fade, langweilig. Es scheint demnach — wenn man einen solch allgemeinen Satz in Bausch und Bogen aufstellen will —, daß eine nicht zu große Neuheit oder eine gewisse Vertrautheit, die nebeneinander bestehen können, der günstigste Fall für das Gefallen wäre. Indessen werden wir später sehen, daß wir es hier mit außerordentlich komplizierten Dingen zu tun haben, wo mit einer solchen allgemeinen Regel nicht viel angefangen werden kann, und daß außerdem individuelle Verschiedenheiten gerade hier eine sehr große Rolle spielen, indem nämlich nicht nur die einzelnen Menschen, sondern ganze Stände, Völker, Zeitgeschlechter verschieden reagieren auf Neuheit oder Bekanntheit, indem manche gerade das Neue, andere mehr das Bekannte suchen und schätzen.

In Parenthese möchte ich noch bemerken, daß es auch nicht schwer ist, ein physiologisches Korrelat dieser psychischen Zustände, die ich hier als Neuheits- und Bekanntheitsgefühle bezeichnet habe, vorzustellen. Eine zum ersten Male eintretende Reizung findet natürlich ganz andere physiologische Dispositionen vor, als eine neue, die die Spuren der ersten antrifft. Auch sind bei einer zweiten Erregung nicht mehr dieselben Anpassungsvorgänge nötig, wie bei der ersten. Gerade diese Erschütterungen benachbarter Zentren und die nötigen Anpassungsprozesse wären wohl am besten als die Träger jenes Neuheitsgefühles anzusehen. Indessen geht uns eine derartige physiologische Betrachtung hier weniger an.

Was nun die »Neuheit« oder »Bekanntheit« anlangt, um welche es sich hier handelt, so ist leicht einzusehen, daß das nicht objektive Realitäten in irgend einem Sinne zu sein brauchen, sondern daß es nur auf das subjektive Gefühl der Neuheit oder Bekanntheit anzukommen braucht, deren objektive Basis sich sogar bis zu einem gewissen Grade widerlegen lassen kann.

Neuheit in einem absoluten Sinne gibt es ja überhaupt nicht. Wenn auch das Ganze uns als neuartig erscheint, stets wird eine scharfe Analyse in den einzelnen Elementen Bekanntheiten nachweisen können. »Neu« ist in den meisten Fällen bloß die Gestaltqualität in Bausch und Bogen. Anderseits ist auch die »Bekanntheit«, das Gefühl des »Schoneinmaldagewesenseins« des Erlebnisses etwas Relatives. Denn natürlich ist niemals ein zweites Erleben dasselbe wie das erste. »Wir steigen niemals zweimal in denselben Strom«, um mit Heraklit zu reden. Für das Zustandekommen des subjektiven Gefühles nun kommt es also immer nur darauf an, ob die Neuheits- oder die Bekanntheitsqualitäten überwiegen, aber es werden sich stets in jedem »neuen« Gegenstand »bekannte«, und in jedem »bekannten« Erlebnis »neue« Elemente erweisen lassen.

3.

Ich möchte nun zunächst zwei Typen aufstellen, die sich danach unterscheiden, ob sie mehr die Neuheitsgefühle oder mehr die Bekanntheitsgefühle in der Kunst suchen, d. h. ob bei ihnen mehr die Neuheit oder mehr die Bekanntheit lustbetont ist.

Es handelt sich dabei um Typen, die auch im außerkünstlerischen Leben sich nachweisen lassen. In der Politik stehen sie sich als fortschrittlich und konservativ gegenüber. Der Neuheitstypus wird sich mehr bei der Jugend, derjenige, der lieber das Bekannte, Vertraute usw. sucht, wird sich mehr beim Alter finden. Auch kulturell gehören sie verschiedenen Kreisen an. Der konservative Typus wird sich mehr bei der Landbevölkerung, in Ackerbaugegenden, der auf Neuheit gerichtete Typus wird sich mehr in den Großstädten finden.

Physiologisch wird man als Grund dafür leicht die größere oder geringere Anpassungsfähigkeit und Eindrucksfähigkeit des gesamten Nervensystems erkennen. Dort wo die Anpassung schwer verläuft, wo der Organismus es nicht gewohnt ist, neue Eindrücke leicht und häufig zu verarbeiten, wird sich leicht ein Unlustgefühl einstellen, wo der eindrucksfähigere und anpassungsfähigere Organismus mit Leichtigkeit arbeitet, ohne irgend ein Gefühl mühsamer Anstrengung. Daher denn die Jugend mit ihren bildsamen und leicht einzustellenden Systemen viel eher das Neue lustvoll bewertet, während im Alter gerade die geübten Formen als lustvoll aufgenommen werden. Auch der Unterschied der Geschlechter ist hier zu erwähnen. Das Weib ist, vor allem in kleinen Dingen, viel eindrucksfähiger und leichter anpassend als der Mann. Es ist darum auch den Einflüssen der Mode usw. viel mehr unterworfen als das männliche Geschlecht, während es allerdings da, wo große Veränderungen, tiefgreifende Umgestaltungen erforderlich sind, wie in politischen Dingen usw., bedeutend konservativer ist als der Mann.

Da diese Typen meist von dem gesamten Milieu, in dem sie sich bilden, abhängig sind, so kommt es, daß sie meist historisch mehr nacheinander als unmittelbar nebeneinander existieren, welch letzteres etwa bei den Typen der Sinnesvorstellungen der Fall ist. Meist finden sich diese Typen als charakteristisch für ganze historische Epochen. Bereits G. Tarde hat danach einen Unterschied zwischen »Zeitaltern der Gewohnheit« (*âges de coutume*) und »Zeitaltern der Mode« (*âges de mode*) gemacht[1]. In den Zeitaltern der Gewohnheit herrscht die Überlieferung, man ist konservativ und entwickelt höchstens die im-

[1]) G. Tarde, *Les Lois de l'Imitation.* Paris 1895, II. Aufl., S. 265 ff., auch S. 382 ff.

manenten Kulturkeime; in den Zeitaltern der Mode strebt man nach Neuem, holt überallher die Elemente der Bildung und Zivilisation und lebt nach der Devise: »*Tout nouveau, tout beau*«. In künstlerischen Dingen sucht man in den Zeitaltern der Gewohnheit beim Künstler dieselben Gefühle, die man selber hat, denselben Glauben, dieselbe Liebe, nur stärker und tiefer, in den Zeitaltern der Mode herrscht die Neugier, man schätzt vor allem die Erfindungsgabe am Künstler, man will überrascht, verblüfft und angeregt werden, wo man früher nur Ergriffenheit und Bewunderung suchte.

So ist die Stellung des Künstlers in den Zeiten der Gewohnheit eine ganz andere als in den Zeiten der Mode. In jenen befriedigte man die ästhetischen Bedürfnisse meist an schon vorhandenen und der Notwendigkeit entspringenden Gegenständen. Man dachte wenig daran, eigene Objekte für die ästhetische Befriedigung zu schaffen. Man machte das, was sowieso gemacht werden mußte, so gut wie möglich, so daß es ästhetische Wirkungen abgeben konnte. So erwuchs die Architektur aus dem Maurerhandwerk, die Skulptur des Mittelalters aus dem Schnitzhandwerk usw. Ebenso ist diesen Zeiten die eigentliche freie Erfindung etwa in der Poesie fremd. So galt es etwa im deutschen Mittelalter für einen poetischen Frevel, abzuweichen von der historischen Wahrheit; wie ein grimmiger Tadel wirkt in Gottfried von Straßburgs Munde sein gegen Wolfram geschleuderter Satz, daß er ein »*vindære wilder mære*« sei. Jeder Dichter mußte zunächst versichern, daß er reine Wahrheit erzähle, freie Phantasie wurde nicht geschätzt, und auch Wolfram von Eschenbach mußte wenigstens Quellen angeben, aus denen er seine wilden Mären geschöpft haben wollte, wenn auch der Umstand, daß man seinen Gewährsmann Kyot nirgends nachweisen kann, die Vermutung nahelegt, daß Wolfram wirklich frei erfunden hat. Sonst aber sind im allgemeinen die mittelalterlichen Sänger weit weniger originell als etwa moderne, ja sie wollen es auch nicht sein. Mit einem gewissen Recht hat man behaupten können, ihre Stimmen ähnelten einander wie die Stimmen der Vögel des Waldes. Die Tradition herrschte.

Auch zur Zeit der Griechen war es ähnlich gewesen. Man stellte immer die gleichen Sagenstoffe mit geringer Variation dar, und erst später tritt das Bedürfnis nach Neuerungen auf. Ähnlich war's im Mittelalter. Nachdem man jahrhundertelang sich immer wieder am Anhören der alten Lieder von Sîfrit und Brunhilt ergötzt hatte, wird es im Anfang des 13. Jahrhunderts anders. Da klagen die Spielleute, daß ihre Hörer immer nach Neuem verlangen und die alten bewährten Stoffe gar nicht mehr gefallen wollen.

Heutzutage leben wir wieder in einem ausgesprochenen Zeitalter

der Mode. Vielleicht niemals ist das Haschen nach Neuem, nach Auffallendem und Sensationellem so unverhüllt zutage getreten wie heute. Man durchwühlt die schmutzigsten Kehrichthaufen unserer Kultur, um neue Stoffe zu finden, alle sexuellen und pathologischen Abnormitäten werden zum Gegenstand künstlerischer Darstellung gemacht, nur um zu verblüffen und Sensation zu erregen. Man hat den Stoffkreis der Kunst in früher unbekannter Weise erweitert, hat allerdings dabei auch viel an Größe und Würde verloren. Die Presse tut das ihrige, diese Sensationslust des Publikums zu fördern. Die Lustgefühle, die an die Gewohnheit sich anschlossen, sind scheinbar ganz abhanden gekommen, man scheint nur noch die Neuheitslustgefühle zu kennen.

Auch bei besseren Künstlern der Gegenwart zeigt sich dies Bestreben zu überraschen, ja zu verblüffen. Während früher z. B. dramatische Autoren ihren Stolz in der sorgfältigsten Motivierung jedes neuen Geschehens suchten, haben manche neuere Autoren, wie Shaw oder Wedekind, aus der Verblüffung geradezu ein Stilprinzip gemacht, was natürlich sehr geistreich, besonders in der Komödie, verwandt werden kann; aber basiert die Wirkung eines Werkes allein auf solchen Dingen, so ist sie nur sehr kurzlebig. Denn gar rasch ist dieses Spiel verbraucht und hat dann nicht mehr Reiz als ein Rätsel, dessen Lösung man vorher weiß. Leider aber scheint der Ehrgeiz vieler Künstler der Gegenwart nur dahin zu gehen, ein solch flüchtiges Spiel mit dem Publikum zu treiben.

Diese in der allgemeinen Kulturentwicklung bedingte Sachlage hat aber in ästhetischer Hinsicht einen großen Mangel. Es liegt in der Natur der Sache, daß in den Zeitaltern der Gewohnheit das Technische und das eigentlich Künstlerische ganz anders eingeschätzt werden mußte, als in einer Zeit, wo jedes Werk nur flüchtiger Sensation dient und dann von neuen Sensationen abgelöst wird. So ist in den Zeitaltern der Gewohnheit eine viel größere Schätzung der künstlerischen Form zu finden, während die Zeitalter der Mode notwendig stofflich sehen. Warum soll ein Künstler da noch wirklich mit höchster Gewissenhaftigkeit arbeiten, wo doch nur ein flüchtiger Genuß gesucht wird?

Es ist nun eine erfreuliche Tatsache, daß nicht alle Künstler sich mitreißen lassen von der Zeitströmung, sondern daß sie gegen die unkünstlerische Tendenz des Modezeitalters wacker ankämpfen, indem sie sich nicht irre machen lassen an gediegener Arbeit und auch theoretisch gegen das allzustoffliche Zeitalter ankämpfen. So finden wir doch gerade in unserem Zeitalter starke Gegenströmungen, die gerade der auf äußerliche Sensation gerichteten Modetendenz entgegen-

streben; und alle künstlerische Erziehung geht ja letzten Endes dahin, die auf das Stoffliche gerichteten Interessen eines neuheitsgierigen Publikums so umzubiegen, daß man wieder mehr das »wie« als das »was« berücksichtigen lernt, was natürlich nur geschehen kann, wenn den Neuheitslustgefühlen etwas von ihrem Zauber genommen wird.

4.

Es geht nun aus der großen Wichtigkeit dieser Neuheits- und Bekanntheitsgefühle mit Notwendigkeit hervor, daß das erstmalige Genießen eines Kunstwerkes ein ganz anderes ist als das wiederholte. Nehmen wir das Lesen eines Romans. Beim ersten Lesen haben wir überall Überraschungen, Spannungen, Lösungen, die beim zweiten Lesen völlig wegfallen. Überhaupt fällt beim zweiten Lesen jenes Gefühl der Neuheit, des Eindringens in unbekannte Schicksale fast gänzlich fort, das das erste Lesen eines Romans beständig begleitet. Dafür ist bei der wiederholten Lektüre ein beständiger Unterton der Vertrautheit, der Bekanntheit vorhanden, der das Kunstgenießen in seiner Gesamtheit auf eine ganz andere Basis rückt.

Im allgemeinen wird man sagen können, daß auch hier die Neuheitsgefühle mehr stofflicher Natur sind, während die Bekanntheitsgefühle, die nicht so stark sich vordrängen, beim zweiten Lesen vielmehr die Aufmerksamkeit auf die spezifisch künstlerisch-formalen Qualitäten zulassen. Das wiederholte Lesen wird darum in der Regel den viel reineren künstlerischen Genuß darstellen, und in diesem Sinne könnte man das bekannte Platensche Wort fassen, daß ein Buch, das nicht wert ist, zweimal gelesen zu werden, auch nicht wert ist, einmal gelesen zu werden. Es ist darum eine künstlerisch hochstehende Auffassung, wenn Voltaire äußert: »*Je ne lis plus, je relis seulement.*« Erst bei dem Wiederlesen zeigt sich der wirkliche künstlerische Wert eines Dichtwerkes. Die mehr stofflichen Neuheitswerte treten zurück, die Bekanntheitswerte, die formaler Natur sind, allein behaupten das Feld. Gewiß sind nicht alle Bekanntheitsgefühle an die Form geknüpft; wenn ich ein Buch darum wiederlese, weil ich gleichsam mich damit in eine frühere Zeit versetze, so ist das nicht ein formales Gefühl. Aber im wesentlichen sind die Bekanntheitsgefühle doch an die Form der Erlebnisse viel mehr geknüpft als die Neuheitsgefühle.

Es hängt damit die Wesensverschiedenheit des ersten von jedem späteren Lesen zusammen. Das erste Lesen hat Qualitäten, die niemals wiederkehren, die dem späteren Lesen völlig fehlen. So wird wohl jeder Leser beim wiederholten Lesen zuweilen den Eindruck

gehabt haben, als sei es gar nicht dasselbe Buch, das er liest, als sei es ein ganz anderes Werk geworden. Dies liegt darin, daß eben viele Gefühle, die die Ereignisse beim ersten Lesen umgaben, wegfallen.

Man könnte danach zwei Typen von Lesern unterscheiden: die Einmalleser und die Wiederleser — Typen, die sich auch auf die oben gekennzeichneten Kulturepochen verteilen. Die eigentlichen Kunstkenner werden sich meist bei der zweiten Gattung finden.

Ähnlich wie in der Poesie ist's auch auf dem Gebiet der anderen Künste. Auch in der Musik z. B. ist die Wirkung eines Liedes oder einer Sonate eine ganz andere, wenn ich sie zum erstenmal höre oder wenn ich sie als schon bekannt aufnehme. Gewiß braucht dieser Reiz der Bekanntheit nicht immer dem ganzen Stück anzuhaften, er kann auch einzelnen Teilen zugehören. So ist der Reiz vieler trivialer Melodien einfach darauf zurückzuführen, daß sie zwar in ihrer Gesamtheit noch nicht da waren, daß jedoch alle einzelnen Teile schon bekannt sind, so daß doch ein Gefühl der Fremdheit nicht aufkommt. Es ist hierbei zu bemerken, daß das große Publikum sich insofern der Musik gegenüber anders verhält als bei anderen Künsten, als es in der Musik nicht so sehr nach Neuheit verlangt, weil hier eben der stoffliche Neuheitsreiz wegfällt und es nur eine ganz allgemeine Stimmungsanregung sucht, die um so leichter eintritt, je leichter überhaupt der Apperzeptionsvorgang sich vollzieht.

5.

Hatte ich bisher mich vorwiegend mit den Gefühlen der Neuheit und Bekanntheit beschäftigt, die den ganzen Werken gegenüber empfunden werden, so wende ich mich jetzt denjenigen zu, die innerhalb des einzelnen Werkes ausgelöst werden.

Die Wiederholung desselben Motivs ist in allen Künsten ja eines der wichtigsten Kompositionsprinzipien. Alle Komposition hat in erster Linie im Auge, die Apperzeption möglichst zu erleichtern, und ihr Prinzip ist darum seit alters — objektiv gesprochen — die Einheit in der Mannigfaltigkeit, was sich subjektiv meist als Wiederholung gleicher Eindrücke und Motive formulieren läßt. Eine endlose Kette von Tonformen würde z. B. einen nur verwirrenden Eindruck machen, erst durch die Wiederholung einzelner Partien und ihre sinnvolle Anordnung wird uns das Chaos zum Kosmos. Ebenso ist's in der bildenden Kunst, wo in der Architektur und der Ornamentik die Wiederholung ja das dominierende Prinzip ist, das in den anderen Augenkünsten, in Bildnerei und Malerei, auch nicht fehlt, da ja die Komposition in diesen Künsten ebenfalls auf gewissen primitiven

architektonischen oder ornamentalen Prinzipien sich aufbaut, wenn hier natürlich auch noch andere im Inhalt bedingte Einheitsprinzipien mitspielen. Verhältnismäßig am wenigsten tritt die Wiederholung in der Poesie hervor, obwohl gerade die eigentlichen Formelemente Rhythmus, Reim, Strophe usw. auch stark von diesem Mittel Gebrauch machen. Es ist hier nicht der Platz, das im einzelnen zu erweisen. Soret hat in seinem Buche: »*Les Conditions physiques de la Perception du Beau*« (Genf 1892) eine große Menge von Material gerade für die Wichtigkeit der Wiederholung in allen Künsten zusammengetragen. Hier genügt der ungefähre Hinweis, daß die Wiederholung eines der wichtigsten, vielleicht das wichtigste Einheitsprinzip in den meisten Künsten ist.

Biologisch ist diese Rolle der Wiederholung wie gesagt dadurch zu erklären, daß sie das wichtigste Mittel ist, um die Apperzeption des Dargebotenen zu erleichtern. Daraufhin arbeiten alle Kompositionsformen hin. Nichts wird so unangenehm empfunden wie eine übergroße Anstrengung, die nötig ist, um dargebotene Inhalte zu apperzipieren. Mit Recht hat darum Fechner vorgeschlagen, das Prinzip des kleinsten Kraftmaßes zum zentralen Prinzip der Ästhetik zu machen, und in mehreren früheren Schriften habe ich die Bedeutung der Ökonomie der geistigen Anpassung für das ästhetische Erleben nachzuweisen gesucht [1]). Fast alle unsere künstlerischen Formen haben die Tendenz, einen möglichst reichen Gehalt bei einem Minimum von Kraftaufwand zu vermitteln. Ihr wichtigstes Mittel dafür aber ist die Wiederholung.

Indessen könnte man hierin nur etwas Negatives sehen, da vielleicht stärker die Unlust bei nichtvorhandener, als die Lust bei vorhandener Ökonomie der Mittel ins Bewußtsein kommt. Wie aber alle psychologischen Wirkungen nicht einfach sind und auch bei der primitivsten Reizaufnahme schon die verschiedenartigsten psychischen Funktionen in Tätigkeit treten, so ist es auch in der Ästhetik, und auch die elementarsten ästhetischen Erlebnisse sind höchst komplizierte Gebilde. So genügt auch bei scheinbar so einfachen Dingen wie Rhythmus, Symmetrie usw. niemals ein Erklärungsprinzip und, wenn wir auch das Prinzip der Ökonomie als das wichtigste ansehen, so treten doch noch eine Reihe von anderen hinzu.

Hier nun möchte ich das Augenmerk auf diejenigen Gefühle lenken, die sich bei der Aufnahme von neuen, oder sich wiederholenden künstlerischen Motiven einstellen. Sie sind eine wichtige positive Ergänzung zu dem Prinzip der Ökonomie. Das Gefühl der Neu-

[1]) Vgl. meine Aufsätze: Zur Theorie der ästhetischen Elementarerscheinungen. Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie und Soziologie Bd. XXXII.

heit gibt jedem neuen Motiv einen besonderen Reiz, der dem etwaigen Unlustgefühl bei größerer geistiger Anpassung entgegenwirkt, während das Gefühl der Vertrautheit, des Wiedererkennens bei der Wiederkehr des Motivs sich als lustvoll einzustellen pflegt.

Es ist dabei zu bemerken, daß sich diese Gefühle der Neuheit und der Bekanntheit auch als Urteile ausprägen lassen, daß es aber durchaus nicht notwendig ist, daß diese Intellektualisierung des Gefühls oder Charakters der Bekanntheit eintrete. Eine Melodie kann mich bekannt anmuten, ohne daß ich irgend ein Urteil darüber fälle. Allerdings ein eigentliches Wiedererkennen tritt erst mit dem Urteil ein; doch ist durchaus nicht etwa hier die Assoziation eines früheren Erlebnisses notwendig, im Gegenteil, diese kann ganz fehlen, wie es dann der Fall ist, wo ich etwas als bekannt anspreche und doch nicht weiß, wo ich es unterzubringen habe. Wir lassen es also dahingestellt, wie weit jedesmal diese Ausgestaltung der bloßen Charakterisierung: »bekannt« zu einem Urteil statthat; in jedem Falle pflegt in der Regel ein Lustgefühl sich einzustellen beim bloßen Gefühl der Vertrautheit sowohl wie beim bewußten wiedererkennenden Urteil. Karl Groos [1]) hat auf die Wichtigkeit des Wiedererkennens und die daran sich anschließenden Lustgefühle besonders aufmerksam gemacht und hat eine Fülle von Beispielen aus Spiel wie Kunst zusammengetragen, wo diese Gefühle von großer ästhetischer Bedeutung geworden sind. Sicherlich ist in den meisten Fällen der Grund für das Auftreten der Wiederholungsformen in anderen, vor allem ökonomischen Ursachen zu suchen, überall aber tritt nachher als ein positives Moment das Gefühl der Bekanntheit hinzu, was seinerseits Lustgefühle erweckt.

Am stärksten freilich treten solche Gefühle auf, wenn das Gefühl der Neuheit und das der Bekanntheit zu gleicher Zeit sich einstellen. Es scheint das ein Verstoß gegen den Satz des Widerspruches zu sein, entspricht aber den Tatsachen. Es handelt sich um einen Seelenzustand, der den meisten wohl durch Selbstbeobachtung bekannt ist, daß einen ein Gegenstand zu gleicher Zeit vertraut und fremd anmutet. Man mag es als ein Oszillieren der beiden Seelenzustände deuten, häufig ist auch ein solches Hin- und Herschwanken deutlich wahrnehmbar, indessen zerrinnen die eigentlichen Gefühle doch zu einem Konglomerate, ähnlich wie es auch zwischen Lust- und Unlustgefühlen Mischgefühle gibt, für deren genauere Analyse die moderne Psychologie uns noch manches schuldig geblieben ist.

Jedenfalls zeigt die Praxis der Künste, daß häufig nicht die genaue

---

[1]) Die Spiele der Menschen S. 152 ff.

Wiederholung eines Motivs gebracht wird, sondern eine gewisse Variation, so daß jene Mischung von Vertrautheit und Neuheit im Zuhörer oder Betrachter entstehen muß. Es wird dadurch das Gefühl der Langeweile hintangehalten, ja oft wird ein anmutiges Versteckspiel daraus, wie zuweilen in musikalischen Variationen. In allen diesen Fällen ist es für den Hörer nicht notwendig, daß er sich durch ein Urteil der Bekanntheit oder Neuheit des Erlebnisses klar wird, es kann durchaus bei jenem ungefähren Gefühle der Vertrautheit oder Neuheit bleiben, doch wird in vielen Fällen sich dieses auch zum Urteil des Wiedererkennens ausprägen.

Um nun zu den einzelnen Künsten überzugehen, so ist es vor allem die Musik, die die Wiederholung als Kompositionsfaktor am stärksten verwendet und damit die hier in Frage stehenden Gefühle besonders anruft. Meist freilich bleibt es nicht bei der einfachen Wiederholung, sondern es tritt ein Element der Neuheit hinzu, das die Wirkung kompliziert. Man bedenke, welche Rolle in den Formen der Fuge, des Kanons, der Sonate die Wiederholung und Variation in den verschiedensten Arten spielt. Überall ist das wiederkehrende Motiv im Hörer von einem eigentümlichen Gefühle der Bekanntheit begleitet, das sich mit einem Gefühle der Neuheit mischt, wenn das bekannte Thema in unerwarteter Weise moduliert oder sonst variiert wird. Die obengenannten Kunstformen ziehen ein gut Teil ihres Reizes aus solchen Wirkungen. In neuer Weise hat Richard Wagner in seinen »Leitmotiven« von der Wiederholung Gebrauch gemacht, wo er eine starke assoziative Wirkung hinzuzieht, indem jedesmal beim Anschlagen bestimmter Stimmungen das Orchester die Motive angibt, die natürlich jedesmal im Hörer ein eigentümliches Gefühl der Vertrautheit wecken, wodurch oft feinste Wirkungen erzielt werden. Man denke bloß an die großartige Stelle der Götterdämmerung, wo das Orchester noch einmal die sämtlichen Motive des ganzen Heldenlebens erklingen läßt, als die Burgunden den toten Siegfried von dannen tragen. Und ebenso wie hier das Gefühl der Vertrautheit kann ein eigentümliches Gefühl der Überraschung anklingen, wenn ein Motiv in unerwarteter Weise, sei's z. B. nur durch Übergang in ein anderes Tongeschlecht, variiert wird.

In der Poesie, wo es meist auf ein inhaltliches Fortschreiten ankommt, spielt die Wiederholung nicht die gleiche Rolle. Indessen fehlt diese Wirkung auch hier nicht ganz. Zunächst ist da der Reim zu erwähnen. Er ist zunächst vor allem ein anmutiges Spiel, durch das der Klangreiz einzelner Silben sehr verstärkt wird, er dient der Abgrenzung von Perioden usw., aber stets ist auch ein eigentümliches Gefühl der Wiederholung bei allen diesen mannigfaltigen Wirkungen,

die zusammen den Reiz des Reimklanges ausmachen. Was sonst an Wiederholungen in der Poesie vorkommt in den Formen des Refrains, des Rondeaus, des Triolets usw. hat seinen Grund meist ursprünglich in der begleitenden Musik, schöpft aber den Reiz seiner Wirkung aus denselben Quellen wie jene musikalischen Wirkungen. Auch hier ist es ein anmutiges Spiel mit Vertrautheit und Überraschung im Leser, das der Dichter treibt. Auch dem musikalischen Leitmotiv verwandte Züge findet man in der Poesie. Schon in den formelhaften Versen Homers könnte man etwas derartiges vermuten, näher aber liegt die Beziehung etwa bei Ibsens späteren Dramen, wo gewisse Worte und Sätze in eigentümlich bedeutsamer Weise immer wiederholt werden, um besondere Stimmungen wachzurufen. Auf die groteske Wirkung der Wiederholung zu komischen Zwecken in Lustspielen sei nur nebenher aufmerksam gemacht.

Es ließe sich auf diese Weise an den Kunstwerken noch mit unzähligen Beispielen die große Rolle dartun, die Wiederholung, Neuheit und die aus beiden gemischte Variation in den Einzelkünsten spielen. Indessen ist das hier nicht möglich, war auch nicht die Absicht, das im einzelnen zu belegen. Es sollte hier nur in Kürze die Wichtigkeit dieser Gefühle für den tatsächlichen Kunstgenuß dargetan werden. Die landläufige Ästhetik hat nur allzu oft die Rolle dieser sehr wichtigen Faktoren übersehen, auf ihrer Jagd ins Blaue nach dem absoluten Gefühl des »Schönen an sich«. Etwas derartiges gibt es nicht. Es gibt nur das ganz subjektive Gefallen, das seinen Grund in außerordentlich vielen, nicht immer alle nachzuweisenden Faktoren haben kann, worunter die hier besprochenen, wenn auch nicht die wichtigsten, so doch auch nicht die geringsten sind. Das »Schöne« ist nur die objektive Möglichkeit oder wenn man will die Wahrscheinlichkeit oder die günstigste Bedingung, im Genießenden das subjektive Gefühl des Wohlgefallens zu erzeugen [1].

[1] Eine breitere Fundierung der hier zugrunde gelegten allgemeineren Anschauungen über das Wesen der Kunst findet man in meinem Werke »Psychologie der Kunst«, 2 Bände, das demnächst bei Teubner erscheint.

III.

Die Künstlerpsychologie im Altertum.

Ein Beitrag zur Geschichte der Ästhetik.

Von

Wilhelm Börner.

I. Die mythologischen Erklärungsversuche.

1.

»Im Anfang war die Tat«: dieses Wort könnte an die Spitze jeder Geschichte geisteswissenschaftlicher Theorien gestellt werden. Freilich nicht in jener kosmologischen Bedeutung, in der es Faust gelegentlich der Evangeliumübersetzung versteht, sondern in dem Sinne, daß die Objektivierung des Geistes, der das Material der Wissenschaft bilden soll — sei es in Worten, sei es in Handlungen — also die »Tat« im weitesten Sinne erfolgt sein mußte, ehe eine Theorie entstehen konnte. So sind die Formen des menschlichen Gemeinschaftslebens älter als Politik und Soziologie; moralische Praxis wurde geübt, lange bevor es eine Ethik gab; die Pädagogik ist jünger als Erziehung und Unterricht, und praktische Kunstübung, und ästhetisches Genießen gehen der Ästhetik weit voraus.

Diese Erscheinung ist im Wesen der Wissenschaft begründet. Die Wissenschaft verdankt ihre Existenz — gleichviel ob bewußt oder unbewußt — zwei psychischen Quellen: einerseits dem Triebe nach kausaler Auffassung alles Geschehens, anderseits dem Bedürfnisse, das chaotische Sein und Geschehen zu ordnen, zu vereinfachen und ökonomisch zu begreifen, um es geistig erobern und beherrschen zu können. Aber erst die Vielheit, die Mannigfaltigkeit und die Kompliziertheit der sich darbietenden »Taten« konnte diese tief in der Menschennatur begründeten Bedürfnisse auslösen.

Es kann daher keine Theorie über den Künstler gegeben haben, bevor nicht künstlerische Tätigkeit geübt worden, in ihrer Eigentümlichkeit dem Menschen zum Bewußtsein gekommen war und seine Aufmerksamkeit gefesselt hatte; kurz, bevor nicht der Künstler als solcher sozusagen zum »Problem« geworden war.

Wann dies eingetreten ist, läßt sich natürlich nicht bestimmen, da

die phylogenetischen Anfänge der Kunst — wie die Anfänge aller Kulturmanifestationen — in tiefem Dunkel liegen. Sehr wertvollen ethnographischen Untersuchungen zufolge — deren Ergebnisse zwar keineswegs in allen Punkten übereinstimmen, die in bezug auf das hier in Betracht kommende Moment aber zu dem gleichen Schlusse gelangen — ist die Kunst ihrem Ursprunge nach eine soziale Funktion, die sich erst im Laufe der Menschheitsentwicklung in eine individuelle Tätigkeit umwandelte.

Bücher sucht noch in der 2. Auflage seines verdienstvollen Werkes »Arbeit und Rhythmus« [1]) den Nachweis zu erbringen, daß »wir in den gemeinsamen Arbeitsgesängen den Niederschlag des ältesten und ursprünglichsten poetischen Schaffens der Völker zu erblicken« haben. In der jüngsten Auflage nimmt er allerdings einen individualistischeren Standpunkt ein [2]). Wallaschek [3]) erblickt im Taktgefühl den Ursprung der Musik und antwortet auf die Frage, was den Menschen zu taktmäßiger Auffassung und Ausführung zwingt, folgendes: »Die Gemeinsamkeit der Aktion, die den einzelnen veranlaßt, seine Bewegung in Einklang mit der seines Nachbarn zu bringen.« »In diesem Sinne« — heißt es weiter — »kann Musik eine soziale Funktion genannt werden, die Kunst, mit anderen in Gemeinschaft zu handeln.« Das Ansprechende dieser Hypothese liegt darin, daß sich nach ihr die Kunst analog den anderen Kulturäußerungen verhalten würde. Denn auf allen Gebieten bedeutet der kulturelle Fortschritt keinen synthetischen Vorgang, sondern einen Differenzierungsprozeß: das Soziale ist das Primäre, das Individuelle das Sekundäre.

Freilich lassen sich auch gewichtige Gründe gegen diese Hypothese ins Feld führen. Als direkter Gegner dieser Auffassung ist M. Hörnes anzusehen, der ausdrücklich erklärt [4]): »Wir dürfen den Menschen nicht ausschließlich als Volksbestandteil auffassen. Ehe die Kunst ... dem Menschen sozialen Nutzen gewährte, muß sie ihm rein individuellen, persönlichen Nutzen gewährt haben.« Wundt steht dieser Ansicht gleichfalls nicht fern [5]). Ohne die sozialen Faktoren in der Kunst zu unterschätzen, vertritt auch Groos eine vorwiegend individualistische Auffassung bezüglich ihres Ursprunges [6]). Sicher ist, daß,

---

[1]) Leipzig 1899, S. 339.

[2]) 4. Aufl., 1909, S. 361 ff.

[3]) Anfänge der Tonkunst, Leipzig 1903, S. 270 f.

[4]) Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa von den Anfängen bis um 500 v. Chr., Wien 1898, S. 11.

[5]) Völkerpsychologie II. Bd., 1. Teil, Leipzig 1905, S. 98, 305 f., 319 f., und neuerdings Völkerpsychologie III. Bd., Leipzig 1908, 1. Kapitel.

[6]) Die Spiele der Tiere, 2. Aufl., Jena 1907, S. 319 f.; Die Spiele der Menschen,

falls die soziale Auffassung den Tatsachen entspricht, eine Kunsttheorie erst entstanden ist, nachdem die Kunstproduktion individuell geworden war; und es müßte daher die Zeit, in der die Kunst eine rein soziale Funktion gewesen, sehr weit zurückliegend angenommen werden. Denn bereits in der mythologischen Epoche der menschlichen Geistesentwicklung — wenn auch freilich erst in einem vorgeschrittenen Stadium derselben — sind Lehren über den Künstler anzutreffen.

Der Ursprung der Mythologie, die in gewissem Sinne den gemeinsamen Ausgangspunkt für Religion, Philosophie und Wissenschaft bildet, ist in der personifizierenden Apperzeption [1]) gelegen, die darin besteht, daß der Mensch, entsprechend dem Verhältnis von Willenstätigkeit und Bewegung, dem einzigen Kausalverhältnis, das er »aus unmittelbarer, innerer täglich und stündlich erneuter Erfahrung kennt [2]),« alle sich darbietenden Ereignisse deutet. Diese »einlebende« Tätigkeit der Phantasie bildet den Anfang der Mythologie. Erst auf einer höheren Stufe kommt es dann zu einer Trennung zwischen dem »eingelebten«, projizierten Wesen und dem Objekt, an dem sich das Einleben äußert, und erst in diesem Stadium ist die eigentliche Personifikation und damit die Mythologie im engeren Sinne vorhanden. Auf dieser Entwicklungsstufe der Mythologie tauchen im abendländischen Denken auch die ersten Erklärungsversuche für die mit dem Künstler im Zusammenhange stehenden Probleme auf. Wenn Zimmermann [3]) die Ästhetik erst mit Plato beginnen läßt und meint: »Was bis auf

Jena 1899, S. 508 ff.; Die Anfänge der Kunst und die Theorie Darwins (Sonderabdruck aus den »Hessischen Blättern für Volkskunde«, III. Bd., 2. und 3. Heft), S. 16. — Stark heben das soziale Moment auch hervor: Ernst Grosse, Die Anfänge der Kunst, Freiberg 1894 (siehe besonders einerseits S. 48, 293, anderseits die einschränkenden Bemerkungen S. 196 f., 263), Yrjö Hirn, *The Origins of Art,* London 1900, auch deutsch: Der Ursprung der Kunst. Eine Untersuchung ihrer psychischen und sozialen Ursachen, Leipzig 1904, besonders die Kapitel 1, 5, 7, 17; Emil Reich, Kunst und Moral. Eine ästhetische Untersuchung, Wien 1901, S. 20 ff., 244 f; Max Verworn, Zur Psychologie der primitiven Kunst, Jena 1908, S. 40 und Die Anfänge der Kunst, Jena 1909, S. 58.

[1]) Zu diesen Ausführungen über Mythologie im allgemeinen vergleiche man Wundt, Völkerpsychologie II. Bd.: Mythus und Religion 1. Teil, Leipzig 1905, 3. Kapitel, 2. Abschnitt; ferner M. Kronenberg, Geschichte des deutschen Idealismus I. Bd., München 1909, S. 5 f.

[2]) Theodor Gomperz, Griechische Denker I. Bd., 2. Aufl., Leipzig 1903, S. 13.

[3]) Ästhetik, I. Teil, Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft, Wien 1858, S. 3. — Ähnlich verhält sich auch Bernard Bosanquet, der über die Zeit vor Sokrates mit einer knappen Seite hinweghuscht und auch die Vorgänger Platos nur ganz oberflächlich behandelt. (*A History of Aesthetic,* 2. ed., London 1904, S. 43 ff.) Ebenso läßt William Knight (*The Philosophy of the Beautiful being Outlines of the History of Aesthetics,* London 1903) die Vorsokratiker gänzlich unberücksichtigt und setzt erst mit Sokrates ein (S. 22 ff.).

(ihn) in dieses Gebiet einschlägt, ist teils auf vereinzelte Aussprüche über Dichter und Dichten, ... teils auf unklare Aufzählungen beschränkt, die den Namen von Erklärungsversuchen kaum verdienen«, so kann man ihm daher nicht beistimmen. Der Grund für diese Unterschätzung der vorplatonischen psychologischen Ästhetik liegt wohl darin, daß die Historiker der Ästhetik bisher diese Wissenschaft gar nicht oder nur ganz nebenbei unter psychologischen Gesichtspunkten behandelt haben [1]).

2.

Ein Hauptgrund für das relativ späte Entstehen einer Kunsttheorie ist in dem Umstand zu suchen, der das späte Auftreten der Anfänge der Psychologie überhaupt rechtfertigt: in dem Umstande nämlich, daß »die Priorität des Dingbewußtseins gegenüber dem Selbstbewußtsein auch im Entwicklungsgange wissenschaftlichen Denkens ... zum Ausdruck kommt [2])«, d. h. daß das Interesse für die Außenwelt (die kosmologischen Probleme) dem für die Innenwelt (die psychologischen Probleme) weit vorausgeht, der kosmologische Standpunkt früher eingenommen wird als der anthropologische. Treffend sagt Külpe: »Vom Objekt zum Subjekt — mit diesem Schlagwort könnte man in aller Kürze die Richtung bezeichnen, die das griechische Denken überhaupt einschlägt. Aber viel einwandfreier, als sich das Zutreffen dieser Angabe für die Gesamtheit der Philosophie nachweisen ließe, ist es auf dem besonderen Gebiete (der psychologischen Ästhetik) festzustellen [3]).« Diese Tatsache, die uns die griechische Philosophie in ganz eindeutiger Weise vor Augen führt, tritt schon innerhalb der mythologischen Periode und gerade in bezug auf das hier zu behandelnde Problem sehr deutlich zutage.

Charakteristisch in dieser Hinsicht ist, daß zur Erklärung der künstlerischen Tätigkeit keine neuen Personifikationen geschaffen wurden, sondern solche, die zur Deutung physischer Phänomene bereits gebildet waren, Verwendung fanden. Es darf nämlich sowohl dem etymologischen Ursprung des Wortes nach, als auch nach der Entwicklung des Musenkultus mit Sicherheit angenommen werden, daß die Musen ursprünglich nicht Personifikationen der künstlerischen Begabung waren, als welche sie in diesem Zusammenhange in Be-

---

[1]) Rühmend hervorgehoben sei: O. Külpe, Anfänge psychologischer Ästhetik bei den Griechen. (Enthalten in: Philosophische Abhandlungen. Max Heinze zum 70. Geburtstage gewidmet von Freunden und Schülern, Berlin 1906, S. 102.) Die Zeit vor Sokrates übergeht übrigens auch Külpe.

[2]) Karl Siegel, Zur Psychologie und Theorie der Erkenntnis, Leipzig 1903, S. 112.

[3]) O. Külpe, a. a. O. S. 125.

tracht kommen, sondern die Bedeutung von Quellnymphen hatten[1]). Dieser für den ersten Anblick paradox scheinende Bedeutungswandel wird verständlich, wenn man bedenkt, daß er nicht plötzlich, sondern — zeitlich wie begrifflich genommen — sehr allmählich sich vollzogen haben wird. Von der (wahrscheinlich orientalischen) Auffassung der Musen als Wassergeister ausgehend, können wir verfolgen, wie im Laufe der Zeit und mit der topographischen Ausbreitung der Musenmythologie die den Personifikationen zugrunde liegenden Vorstellungen immer abstrakter werden. Um vom Sinnbild der Quelle zur Verkörperung der Feuchtigkeit, der Fruchtbarkeit, des Frühlings und endlich des belebenden Prinzips zu gelangen — dazu sind nur unwesentliche begriffliche Verschiebungen nötig; und von hier aus ist durch erfahrungsgemäße Assoziationen die Brücke geschlagen zur Personifikation der Sammlung und gehobenen Stimmung einerseits, der sangeslustigen Fröhlichkeit und Begeisterung anderseits, — also zu den jedesfalls schon frühzeitig erkannten Faktoren des ästhetischen Zustandes. Der Ursprung der Musenmythologie macht auch die an sich kraß materialistisch anmutende Anschauung verständlich, daß der Genuß des Wassers einer Musenquelle dichterische Begabung erzeugen könne.

Die mythologische Deutung des künstlerischen Schaffens tritt bei Homer wie bei Hesiod deutlich zutage. Nur hie und da wird bei Homer die mythologische Vorstellung, also das seinem Wesen nach transzendente, extramentale Erklärungsmoment, scheinbar durch Anläufe zu einer anthropologischen, rein psychologischen Auffassung der künstlerischen Produktion abgelöst. Einerseits ruft der Dichter die Musen selbst an, daß sie ihm die Dichtung eingeben, sie ihm vor die Seele zaubern möchten[2]); der Sänger Demodokos, der »Vertraute der Musen«, wird direkt von der Muse zum Liede getrieben[3]); und um-

[1]) Die auf die Musenmythologie bezüglichen Ausführungen stützen sich hauptsächlich auf die sehr gründliche Arbeit von Franz Rödiger, Die Musen. Eine mythologische Abhandlung. Enthalten in Jahrbücher für klassische Philologie, VIII. Supplementband, Leipzig 1875, S. 251—290 (auch separat erschienen). O. Bie geht in seinem (mehr vom kunsthistorischen Standpunkt abgefaßten) Artikel »Musen« in: Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, herausgegeben von W. H. Röcher (Leipzig 1897) Sp. 3238 ff. auf diese Genesis gar nicht ein und glaubt einfach behaupten zu können, daß »man mit Musa zuerst den dichterischen Drang meinte«. Sp. 3239. — Karl Brugmann erklärt sogar, das Wort Μοῦσα sei mit μανία (μάντις) verwandt und bedeute ursprünglich »die geistige Erregung des epischen Sängers, die Begeisterung und Inspiration«. Indogermanische Forschungen, herausgegeben von K. Brugmann und W. Streitberg, Straßburg, Bd. III 189, S. 253 ff. Diese Annahme ist sicherlich unhaltbar. — Außerdem wurde Theodor Bergk, Griechische Literaturgeschichte, benutzt, I. Bd., Berlin 1872, S. 319 ff.

[2]) Ilias II, 484; XIV, 508 und ferner auch XI, 218; XIV, 508; XVI, 112.

[3]) Odyssee VIII, 72 f.

gekehrt, berauben die Musen den Thamyris der Gabe des Gesanges, weil er sich prahlt, auch ohne ihre Beihilfe ein Lied zustande zu bringen [1]). Anderseits wieder ist die Dichtkunst ein habituelles Besitztum des Dichters, demzufolge er innerlich zum Dichten angetrieben wird [2]). Diese letztere Auffassung könnte dahin gedeutet werden, daß Homer an eine angeborene künstlerische Begabung dachte. Dabei darf nun nicht übersehen werden, daß die Gabe der Dichtkunst stets als von Gott (Apollo) oder den Musen verliehen [3]) und zwar entweder gelehrt [4]) oder »in die Seele gepflanzt« [5]) gedacht wird. Es handelt sich also auch in diesem Falle bloß unmittelbar um eine psychologische Ursache, indirekt ist sie ja doch mythologischer Natur [6]).

Konsequenter, eindeutiger noch, ist die Musenmythologie bei Hesiod ausgeprägt. In dem Proömium seiner Theogenie [7]) wird viel von den Musen gehandelt und hier treffen wir die Personifikation in ihrer vollen Reinheit an: dem Hirtenknaben Hesoid, der am Fuße des Musenberges Helikon die Lämmer weidet, erscheinen die Musen und verleihen ihm die Gabe der Dichtkunst [8]). — Auch bei Pindar ist die Musenmythologie noch rein vertreten.

Von wann ab die Musen auf die speziellen Dichtungsarten bezogen wurden, ist nicht bestimmbar. Ihre Umwandlung in Vertreterinnen der einzelnen Künste — und Wissenschaften — ist jedoch gewiß erst relativ sehr spät erfolgt.

---

[1]) Ilias II, 596 ff.

[2]) Odyssee VIII, 43 ff.

[3]) Odyssee VIII, 62 ff.

[4]) Odyssee VIII, 488.

[5]) Odyssee XXII, 347 f.

[6]) Die Auffassung von Eduard Müller (Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten, I. Bd., Breslau 1834, S. 7 f.), der Angelpunkt der Homerschen Theorie sei die Beantwortung der Frage, »ob der Dichter während des Dichtens durch eine fremde Gewalt alles Bewußtseins beraubt sei oder ob die Begeisterung des Dichters mit Klarheit des Bewußtseins sich vereinigt denken lasse«, vermag der Verfasser nicht zu teilen. Vielmehr ist er der Ansicht, daß eine derartige Reflexion dem Dichter (beziehungsweise den Schöpfern) der Ilias und Odyssee noch ganz fern lag. Max Schasler scheint ähnlicher Ansicht wie Müller zu sein. Vgl. seine Ästhetik als Philosophie des Schönen und der Kunst. I. Bd. Kritische Geschichte der Ästhetik von Plato bis auf die neueste Zeit, Berlin 1871, S. 73.

[7]) Ob das Proömium von Hesiod selbst stammt oder, wie man heute anzunehmen geneigt ist, aus dessen Schule, ist hier natürlich gleichgültig, da es sich ja nur darum handelt, literarisch typische Äußerungen aus dem Gebiete der Musenmythologie anzuführen.

[8]) Der skeptischen Äußerung Müllers (a. a. O. S. 10): »Doch ist es schwer zu sagen, wie viel hieraus als wahre Meinung des Dichters zu entnehmen ... und wie viel auf Rechnung der poetischen Einkleidung zu schreiben ist«, kann der Verfasser nicht zustimmen, sondern findet sie viel zu verfrüht. Zu Hesiods Zeit hat man die Mythologie wohl noch ernst genommen.

Nicht unerwähnt bleibe, daß die Camenen der Römer, welche ursprünglich zaubernde und weissagende Nymphen waren, später mit den griechischen Musen identifiziert wurden.

3.

Wir haben in der mythologischen Epoche zwei Formen des ältesten uns bekannten Erklärungsversuches für die künstlerische Tätigkeit angetroffen: erstens das über dem Menschen stehende, von ihm gänzlich unabhängige, leibhaftig höhere Wesen, welches dem Auserkorenen von Fall zu Fall die Gabe des Dichtens verleiht, oder anders ausgedrückt, ihn zum Werkzeug des Dichtens macht; und zweitens die von der Gottheit dauernd verliehene Fähigkeit zu dichten. Was diesen beiden Formen gemeinsam und für die Geschichte der Künstlerpsychologie von Bedeutung ist, das ist — wie bereits oben erwähnt — das in ihnen zum Ausdruck gebrachte transzendente Erklärungsprinzip. Wie sehr dasselbe auch im Laufe der Zeit seine Form wechselt und das mythologisch-poetische Gewand abzustreifen und sich einen empiristischen Anstrich zu geben bemüht ist: prinzipiell genommen hat es hier seine Wurzel und seinen Ausgangspunkt. Und nur von hier aus und unter beständiger Beachtung der inneren Verwandtschaft wird der dem Monotheismus entsprechende orientalische Mythus von der »göttlichen Eingebung«, der »göttlichen Offenbarung«, der Inspiration (Theopneustie), wie sie die Bibel kennt, verständlich, der so großen Einfluß auf das abendländische Denken gewonnen hat.

II. Von den Anfängen der griechischen Philosophie bis Plato.

1.

Wenden wir uns nun von den Erklärungsversuchen des Volksglaubens und der Dichter zu denjenigen der Philosophen, so ist zunächst zu bemerken, daß die Verwendung der mythologischen Vorstellungen und Bilder keineswegs gleichbedeutend ist mit dem Glauben an sie. Die Vorstellungen wurden nämlich teils zur poetischen Einkleidung und Ausschmückung, teils als Berührungspunkte mit dem Volke noch lange Zeit verwendet, obwohl der Glaube schon allgemein geschwunden war. Denn was Fr. A. Lange unzutreffenderweise in bezug auf Homer und Hesiod sagt, das ist jetzt — um das 6. Jahrhundert — gewiß richtig: »Die Mythologie ... war weder die Religion des Volkes noch die der wissenschaftlich Gebildeten (der Philosophen), sondern ein neutraler Boden, auf dem sich beide Teile begegnen konnten [1].« Auch bedienten sich, wie sich im folgenden zeigen wird,

[1]) Friedrich Albert Lange, Geschichte des Materialismus, Leipzig 1905, 1. Buch, S. 28.

der mythologischen Vorstellungen solche Denker, die schon ihrer allgemein-philosophischen Veranlagung, ihrer Weltanschauung nach über den Verdacht erhaben sind, sie für Realitäten genommen zu haben. Es ist im Gegenteil eine deutlich in die Erscheinung tretende Tatsache, die sich bei den griechischen Philosophen von den Anfängen an in der Kunstästhetik beobachten läßt, daß der Empirismus gegenüber der Transzendenz vorherrscht, wenn auch freilich letztere nur selten ganz eliminiert erscheint. Wie verwandt auch der Hylozoismus der jonischen Naturphilosophen mit dem mythologischen Anthropomorphismus sein mag [1]), sicherlich hatten auch diese Denker die Mythologie im engeren Sinne überwunden. Übrigens ist von ihren Werken so wenig erhalten, daß wir über ästhetische Probleme keinerlei Andeutungen besitzen. Und es ist gezwungen und gesucht, wenn man aus den Fragmenten des Thales oder Anaximander irgend welches ästhetische Moment — und sei es noch so subtiler Natur — herauslesen zu können glaubt [2]).

Die wohl älteste kunsttheoretische Reflexion findet sich bei dem Pythagoreer Epicharmos, der in einem seiner Fragmente, dessen Echtheit jedoch nicht unzweifelhaft ist, in Form einer Unterredung eines philosophisch gebildeten und eines der Philosophie fernstehenden Mannes den Unterschied zwischen Kunst und Künstler behandelt [3]). Es geschieht dies »in Ausdrücken, die an die platonische Ideenlehre erinnern, aber doch nicht ganz in dem platonischen Sinne zu nehmen sind, der auf den Unterschied zwischen dem Allgemeinen und Individuellen geht, sondern vielmehr im Sinne der Unterscheidung zwischen Abstraktem und Konkretem«. Das Gespräch kommt also mehr auf eine logische Erwägung hinaus, die in der Erkenntnis gipfelt, daß man zwischen der Kunst als Objekt und dem Künstler, als dem die Kunst produzierenden Subjekt, strenge scheiden müsse. In einem anderen uns erhaltenen Satz [4]) vertritt Epicharmos eine Ansicht, die man, wenn sie nicht ohnehin im Hinblick auf den Künstler gedacht ist, gewiß auf das künstlerische Gebiet wird übertragen dürfen: die günstige

---

[1]) Siehe Hugo Spitzer, Über Ursprung und Bedeutung des Hylozoismus. Eine philosophische Studie, Graz 1881, S. 10.

[2]) Über Thales handelt Kuhn, Die Idee des Schönen in ihrer Entwicklung bei den Alten bis in unsere Tage, Berlin 1863, S. 7 f.; zu Anaximander siehe: Hans Hielscher in seiner Abhandlung: Völker- und individualpsychologische Untersuchungen über die ältere griechische Philosophie. Enth. im Archiv für die gesamte Psychologie, herausgegeben von Ernst Meumann, V. Bd. (Leipzig 1905), S. 243.

[3]) Hermann Diels, Die Fragmente der Vorsokratiker, 2. Aufl., I. Bd., Berlin 1906, S. 90 f.

[4]) Ueberwegs Grundriß der Geschichte der Philosophie des Altertums, 10. Aufl. Bearbeitet und herausgegeben von Karl Praechter, Berlin 1909, S. 50.

Naturanlage, das Talent[1]), sei das Wertvollste, die Aneignung der Technik im künstlerischen Sinne hingegen komme erst in zweiter Linie in Betracht. Epicharmos soll ferner die Anschauung vertreten haben, daß man ohne Genuß geistiger Getränke keinen Dithyrambus dichten könne[2]). Ebenso behauptete Kratinos — wahrscheinlich in seiner »Flasche«, deren Tendenz hauptsächlich der Nachweis der Vortrefflichkeit des Weintrinkens zum Zwecke der Erzeugung poetischer Begeisterung war —, daß der Dichter im Rausche seine Eingebungen empfange[3]).

Auch in den Bruchstücken der lange Zeit für ein Werk des Epicharmos gehaltenen »Politeia« des Flötenvirtuosen Chrysogonos sind uns Äußerungen über Kunst erhalten[4]). Dieser sieht die menschliche Vernunft als einen Ausfluß der göttlichen an, welch letztere sich in allen Künsten offenbare. Deshalb stamme die Kunst nicht vom Menschen, sondern indirekt von Gott. Es ist demnach Chrysogonos wieder als ein Vertreter des transzendenten Erklärungsprinzips des künstlerischen Schaffens anzusehen.

In dem Lehrgedichte des Parmenides ist die eingangs dieses Abschnittes erwähnte bildliche Ausdrucksweise deutlich erkennbar. Die schwungvolle Schilderung zu Beginn des Gedichtes, wie der Philosoph in das Reich des Lichtes gefahren, hier von der Göttin der Weisheit empfangen und durch sie gelehrt worden sei[5]): diese Einleitung ist gewiß nicht mehr als eine poetische Einkleidung des im übrigen wenig poetischen, abstrakten Gedichtes und kann höchstens als ein Ausdruck der gehobenen Stimmung, nicht aber als mythologische Deutung des Produzierens aufgefaßt werden.

Nicht anders verhält es sich mit Empedokles, der sowohl in seinem Gedichte »Über die Natur« als auch im »Sühnlied« mehreremale von den Musen spricht, sie anfleht, ihm »den lenksamen Wagen des Gesanges« zu senden[6]), sein Gebet zu erhören, da er »beginne, gute Gedanken über die seligen Götter zu offenbaren«[7]), u. dgl. m. Die Weltanschauung des Empedokles ist viel zu pantheistisch gefärbt, als daß er eine so anthropomorphistische Auffassung der Götter teilen

---

[1]) Diels, a. a. O. S. 96.

[2]) Angesichts der mehrfachen ästhetischen Äußerungen des Epicharmos ist es wohl etwas irreführend, wenn Hugo Spitzer seine meisterhafte Abhandlung über die Eigenartschönheit betitelt: Der Satz des Epicharmos und seine Erklärungen. (Diese Zeitschrift III. Bd.)

[3]) Ed. Müller, a. a. O. S. 225.

[4]) Diels, a. a. O. S. 98 f.

[5]) Diels, a. a. O. S. 114 f.

[6]) Diels, a. a. O. S. 174.

[7]) Diels, a. a. O. S. 212.

könnte, wie sie diesen Äußerungen wörtlich genommen zugrunde liegt. Hier finden wir nur das früher Gesagte bestätigt: »Wenn ... Empedokles auch in Sprache und Denkweise seiner Zeit von Göttern redet, so ist's ... nicht im Sinne des Aberglaubens ... zu verstehen« [1]), sondern als eine Art *licentia poetica* aufzufassen, um einen Anknüpfungspunkt an die volkstümliche Ausdrucksweise zu gewinnen. Als wahre Überzeugung des Empedokles werden wir vielmehr den Satz betrachten dürfen, daß die persönliche Begabung, die natürliche Veranlagung, bei der Kunstproduktion eine hervorragende Rolle spiele [2]), eine Ansicht, die wir bereits bei Epicharmos vorgefunden haben.

Der letzteren Meinung ist auch Demokrit, der die Epen Homers auf die künstlerische Veranlagung des Dichters zurückführt [3]). Eine große Rolle spielt in Demokrits Auffassung vom künstlerischen Schaffen die Begeisterung, ohne welche ein Dichter (man wird wohl setzen dürfen Künstler) überhaupt nicht zu denken sei [4]). Was der Künstler unter ihrem Einflusse schaffe, das sei sicher schön [5]). Welch hohe Wertschätzung der Atomistiker, der »Materialist«, dem Künstler entgegenbrachte, geht aus dem Ausspruche hervor, daß derjenige, der stets Schönes schaffe, einen »göttlichen Geist« besitze [6]).

2.

»In bezug auf die Kunst möchte man von Sokrates, der sowohl der Sohn eines Künstlers als selbst Künstler war, wohl am ersten eine fruchtbare Äußerung erwarten« [7]). Nun ist es wohl in seiner ganzen geistigen Veranlagung, die nahezu ausschließlich auf das ethische und logische Gebiet gerichtet war, begründet, daß wir von ihm trotzdem bloß überaus spärliche Äußerungen über Kunst besitzen. Die beiden einzigen Stellen der »Memorabilien«, die sich auf die künstlerische Tätigkeit beziehen, betreffen nur die bildende Kunst. Das Wesen derselben — sowohl der Malerei als auch der Bildhauerei — besteht nach Sokrates in einer Nachahmung des mit den Augen Wahrgenommenen [8]). Da jedoch das vollendet Schöne, dessen Darstellung die Aufgabe des

[1]) Eduard Baltzer, Empedokles. Eine Studie zur Philosophie der Griechen, Leipzig 1879, S. 99. Sonderbarerweise nimmt Müller (a. a. O. S. 13), der sich Hesiod gegenüber so skeptisch verhält (vgl. Anm. 1 zu Abschnitt I, 2), die auf die Musen bezüglichen Äußerungen des Empedokles ganz ernst.

[2]) Diels, a. a. O., Frgt. 23, S. 181.

[3]) Diels, a. a. O., Frgt. 21, S. 394.

[4]) Diels, a. a. O., Frgt. 17, S. 393.

[5]) Diels, a. a. O., Frgt. 18, S. 394.

[6]) Diels, a. a. O., Frgt. 117, S. 406.

[7]) R. Zimmermann, a. a. O. S. 4.

[8]) Xenophon, Memorabilien, III, 10, 1, 2.

Künstlers ist, sich in der Natur nicht vorfindet, so muß der Künstler aus vielen schönen Einzelobjekten das schöne Objekt als Ganzes bilden. Diese letztere Auffassung ist jedoch nicht originell, sondern soll auf Zeuxis zurückgehen. Jedenfalls »ist das Verdienst des Erfinders dieser Lehre um die Theorie der Kunst nur unbedeutend, indem wohl gezeigt wird, auf welche Weise der Künstler Studien für seine Kunst machen müsse, nicht aber, wie er ein bestimmtes Kunstwerk selbst, als ein organisches, von einer Idee beherrschtes Ganzes, hervorbringen könne«[1]. Sokrates sieht es weiter als wünschenswert an, daß auch der schöne, gute und liebenswürdige Charakter bei der Darstellung von Menschen zum Ausdrucke gebracht werde[2]. »Nicht die Gemütsbewegungen selbst, sondern wie sie dem Sehenden erscheinen, d. h. ihren Ausdruck in Miene und Körperhaltung, hat der Künstler ... nachzuahmen, damit uns das Kunstwerk, wie der lebende Mensch, als Träger eines inneren Seins gelte«[3]. Geradezu Pflicht erscheint es Sokrates zu sein, daß derjenige, welcher eine Kunst betreiben wolle (er hat speziell die Bildhauerei im Auge), dieselbe vorerst lerne[4]. Auch für Sokrates steht es fest, daß der Künstler »geboren« werden müsse, d. h. daß die künstlerische Begabung eine Naturanlage sei. Ferner gilt auch ihm die Begeisterung als eine unbedingte, unerläßliche Voraussetzung für das künstlerische Produzieren. Es handelt sich — wie bei den Gottbegeisterten und den Wahrsagern — um einen Zustand der Verzückung, in welchem der Künstler (Sokrates spricht hier speziell vom Dichter) von dem, was er schafft, nichts weiß. Als häufig vorkommende Eigenschaft der Künstler bezeichnet Sokrates geistigen Hochmut und Selbstüberschätzung.

III. Plato.

Wenn der Darstellung von Platos Kunsttheorie ein eigener Abschnitt gewidmet wird, so ist dies nicht so zu deuten, als gebühre Plato in der Geschichte der Ästhetik ein besonderer Platz, vielmehr ist diese Äußerlichkeit dadurch bedingt, daß — entsprechend dem unvergleichlich größeren Umfange seiner erhaltenen Werke — von Platos Künstlerpsychologie weit mehr und Gesicherteres bekannt ist als von den Denkern vor ihm. Die Meinung, Plato spiele in der Geschichte der Ästhetik insofern eine hervorragende Rolle, als er der Begründer

[1]) Müller, a. a. O. S. 25. Schasler findet sogar, daß diese Auffassung der allgemeinen sokratischen Anschauungsweise widerspreche (a. a. O. S. 76).

[2]) Xenophon, a. a. O. III, 10, 5.

[3]) Külpe, a. a. O. S. 110.

[4]) Xenophon, a. a. O. III, 1, 2. — Zum folgenden: Plato, Apologie 22 C, D.

dieser Disziplin sei, ist so weit verbreitet, daß man ihr sogar entschieden und ausdrücklich entgegentreten muß. Schon *a priori* ließe sich vermuten, daß ein Philosoph wie Plato, der nicht müde wird, den Wert der Kunst zu negieren und sie herabzusetzen, nicht der Begründer jener Wissenschaft sein wird, die, wenn auch nicht zu ihrem ausschließlichen, so doch zu ihrem bedeutsamsten und typischsten Objekt die Kunst hat. Und als den typischen Mittel- und Kernpunkt der Ästhetik, als dasjenige Gebiet, um das sich die ganze Wissenschaft dreht und das ihr erst den selbständigen Charakter verleiht, wird man die Kunst immerhin ansehen müssen. Diese apriorische Annahme wird denn auch durch die Tatsachen vollkommen bestätigt. Plato kann nicht als »*fondateur de l'esthétique*« [1]) gelten, weil er keine ästhetische Theorie begründet hat. Was wir aus dem Gebiete der Ästhetik von ihm besitzen, sind unzählige Äußerungen über Kunst und Künstler, die sich in seinen Werken zerstreut finden. Der Grund, weshalb Platos Bedeutung für die Ästhetik so sehr überschätzt wird, liegt wohl in dem Umstand, daß einerseits der »Schönheits«-Begriff in seinem Weltbilde eine dominierende Rolle spielt und man anderseits übersieht, wie wenig dieser »Schönheits«-Begriff mit der Kunst, dem »Künstlerisch-Schönen« und der Ästhetik im eigentlichen Sinne zu tun hat [2]).

Auch in bezug auf die Psychologie des Künstlers sind wir also darauf angewiesen, uns aus den verschiedenen auf diese Materie bezüglichen, zerstreuten Bemerkungen die platonische Auffassung zu konstruieren.

In mehreren Punkten stimmt Plato mit seinen Vorgängern vollständig überein. Wenn er die Fähigkeit, künstlerisch zu produzieren, als eine angeborene Naturanlage auffaßt [3]), so knüpft er direkt an Sokrates an. Es hat den Anschein, als ob Plato an einen allgemeinmenschlichen Kunsttrieb denken würde, der mit dem Spieltrieb verwandt ist [4]), wie ihm überhaupt die Verwandtschaft der Kunst mit dem Spiele geläufig ist [5]). Man wird so Plato in dieser Hinsicht als Vorläufer der Schillerschen und Groosschen Auffassung ansehen dürfen. Um so auffallender ist es nun, wenn Plato in einem Atem mit diesen

---

[1]) Siehe C. Lévêque, *Platon, fondateur de l'esthétique*, Paris 1857.

[2]) Man vgl. hierzu die Ausführungen von B. Croce, *Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale*, 2. Aufl., Palermo 1904, deutsche Ausgabe (Leipzig 1905), S. 157 ff.

[3]) Gesetze 656 C, III. 700 D, VII. 829 C.

[4]) Gesetze II. 672 C, D.

[5]) Über die Beziehungen des Spieles zur platonischen Ästhetik handelt sehr ausführlich Julius Walter, Die Geschichte der Ästhetik im Altertume ihrer begrifflichen Entwicklung nach dargestellt, Leipzig 1893, S. 379 ff. Walter vertritt jedoch die Ansicht, daß Schillers Auffassung Plato »noch ganz fern« gelegen sei. S. 381.

Anschauungen Apollo und die Musen als die Urheber dieses Triebes bezeichnet. In dieser Verquickung feiner empirischer Beobachtungen mit transzendenten Erklärungsversuchen liegt ein Kernpunkt der platonischen Theorie: die Dualität empirischer und metaphysischer Erklärungsprinzipien. Letztere treten zwar in mythologischer Form auf, die verleiten könnte, auch ihren Inhalt nur als formales Element, als Einkleidung, anzusehen — wie wir dies bei Parmenides und Empedokles getan —, jedoch wäre eine solche Deutung bei Plato keineswegs zutreffend. Diesen Mythen liegen metaphysische, theologische Motive zugrunde, und sie sind durch den allgemeinen Charakter seiner Psychologie bedingt [1]); der Dualismus ist, wenn auch selbstverständlich nicht der Form nach, in der er ausgesprochen wird, inhaltlich echt. An vielen Stellen wird in den Dialogen von der Dichtergabe als einer göttlichen Kraft gesprochen [2]), und oft wird die Bedeutung der Musen hervorgehoben [3]). Sie sind es auch, welche die spezifische Begabung für einzelne Dichtungsarten bewirken [4]).

Neben der Begabung ist die Vertrautheit mit den technischen Mitteln von größter Wichtigkeit [5]). Das Wesentliche an dem Akte des Produzierens selbst ist auch nach der Ansicht Platos die Begeisterung, die Verzückung, die Ekstase [6]), so daß das Schaffen ohne Bewußtsein dessen, was hervorgebracht werde, ähnlich wie bei den Sehern und Wahrsagern, vor sich gehe [7]). Von alters her pflegt man das von Plato so häufig gebrauchte Wort »μανία« mit »Wahnsinn« zu übersetzen, was nach der heutigen vulgären Bedeutung des Wortes ganz unzulässig und unrichtig ist. Dies geht schon aus der Stelle im »Phädros« hervor, wo μανία im Gegensatz zu σωφροσύνη gestellt wird [8]):

---

[1]) Vgl. das V. Kapitel bei Windelband, Platon, 3. Aufl., Stuttgart 1901.

[2]) Menon 99 C D, Phädros 244 A B, Jon 534 C D. Es sei gleich hier bemerkt, daß der Verfasser auf die Seite jener Plato-Forscher neigt, welche den Dialog »Jon« für echt ansehen. Er hält ihn zwar mit Windelband (a. a. O. S. 55) für »nicht ganz gesichert«, kann aber keineswegs Ueberweg zustimmen, der ihn »auf eine völlig unzureichende Weise bezeugt« wähnt. (»Untersuchungen über die Echtheit und Zeitfolge platonischer Schriften und über die Hauptmomente aus Platons Leben«, Wien 1861, S. 201.) Hierzu auch Friedrich Stählin, Die Stellung der Poesie in der platonischen Philosophie, München 1901, S. 29 f.

[3]) Jon 534 C, 536, Phädros 245 A, Gesetze 669 C, III. 700 D, IV. 719 C.

[4]) Jon 534 C, 536.

[5]) Gesetze II. 670 E.

[6]) Phädros 244 A B, 245 A, Gesetze IV. 719 C, Jon 533 E, 534 B C D. Mit Müllers Ansicht (a. a. O. I. Bd., S. 46 ff.), die im »Jon« vertretenen Anschauungen über dichterische Begeisterung seien nur ironisch zu nehmen, kann der Verfasser sich nicht befreunden. Vgl. Külpe, a. a. O. S. 115. Hierzu, wie zum folgenden, auch Stählin, a. a. O. II. und III. Abschnitt.

[7]) Gesetze IV. 719 C, Jon 534 B.

[8]) Phädros 244 A B.

ein deutlicher Beweis, daß μανία mit Verzückung oder Ekstase, nicht aber mit »Wahnsinn« übersetzt werden muß. Diese Frage wäre ziemlich belanglos, wenn nicht manche neuere Forscher (wie Lombroso, Radestock, Dilthey u. a.) Plato für jene Theorie in Anspruch nähmen, welche künstlerische Anlage (im weiteren Sinne Genialität) mit Wahnsinn in ursächlichen Zusammenhang bringt[1]). Dem platonischen μανία-Begriff eine pathologische Bedeutung geben zu wollen, ist gänzlich aus der Luft gegriffen und durch nichts zu rechtfertigen. — Die von Plato geschilderte Verzückung zeichnet sich noch durch die Passivität aus, in die sie den von ihr Betroffenen versetzt[2]). Diese hat ihren Grund darin, daß Gott (Apollo) selbst aus dem Dichter spricht, der Dichter also nur der Dolmetsch des Gottes ist[3]). Trotzdem ist das Produzieren von den stärksten Lustgefühlen begleitet, welche bis zum Ergötzen gesteigert erscheinen können[4]).

Neben der Naturanlage bezeichnet Plato noch die Liebe als eine Hauptursache des künstlerischen Schaffens. Sie spielt eine so große Rolle, daß auch der, dem die Anlage vollständig fehlt, zum Dichter werden kann, sobald er vom Eros getroffen wird[5]).

Ganz abseits von dieser halb himmlischen und halb irdischen Theorie findet sich noch eine zweite, die ebenfalls schon von Sokrates vertreten worden war: die Nachahmungstheorie als empirisches Erklärungsprinzip[6]). Wie für Sokrates, liegt auch für Plato das Wesen der Kunst in der Nachahmung und Nachbildung. Man könnte meinen, daß diese mit der früher dargelegten, dionysischen Auffassung so sehr im Widerspruch stehende Theorie sich bloß auf die bildenden Künste beziehe. Dies trifft jedoch nicht zu[7]), sondern beide Theorien gehen unvermittelt nebeneinander einher. Die Nachahmungstheorie ist es auch gewesen, die Plato aus erkenntnistheoretischen und ontologischen Gründen die Kunst so wertlos und nichtig erscheinen ließ. Denn nicht mit der Erkenntnis der Ideen hat es die Kunst zu tun, sondern mit der Wiedergabe der Objektsbilder, der Wahrnehmungen[8]). Der Künstler klebt also am Sinnlichen, reproduziert die sinnliche Welt und bleibt dem Reiche der reinen Erkenntnis, dem Reiche der Wahr-

[1]) Vgl. Schasler, a. a. O. S. 81; Kronenberg, a. a. O. S. 32.

[2]) Jon 534, Phädros 245 A, Gesetze IV. 719 C.

[3]) Jon 534 C D E.

[4]) Gesetze II. 656 C.

[5]) Gastmahl 196; vgl. Conrad Hermann, Die Ästhetik in ihrer Geschichte und als wissenschaftliches System, Leipzig 1876, S. 31 ff.

[6]) Vgl. Walter, a. a. O. S. 441 ff. und Külpe, a. a. O. S. 110 f.

[7]) Gesetze 668, 668 B.

[8]) Vgl. hierzu Fr. Th. Vischer, Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen, II, 1, Reutlingen und Leipzig 1847, S. 359 f.

heit, fern. Dies ist nach Plato der Grund für den Unwert der Kunst und — des Künstlers [1]).

IV. Aristoteles [2]).

Jenes Kunstprinzip, das schon Sokrates mit voller Klarheit formuliert hat und dem Plato eine so große Rolle zuschrieb, wird nun von Aristoteles geradezu mit einer gewissen Einseitigkeit vertreten: die Nachahmung. Alle Künste, gleichgültig ob bildende oder redende, beruhen auf nachahmender Darstellung, und nur die Mittel der Darstellung begründen die große Verschiedenheit der einzelnen Kunstgattungen. Um diese Theorie in ihrer Allgemeinheit aufrecht erhalten, sie also auch auf die Ton- und Tanzkunst anwenden zu können, nimmt Aristoteles als Objekte der Nachahmung Gemütszustände, Stimmungen und Affekte des Künstlers an und antizipiert so in gewissem Sinne die moderne Theorie der »Selbstdarstellung«. Die Nachahmung von Affekten und Leidenschaften hat ihrerseits wieder das Vermögen zur Voraussetzung, diese Seelenzustände leicht und rasch hervorrufen zu können: die Begeisterungsfähigkeit.

Der Kunsttätigkeit als Nachahmung gibt Aristoteles eine biologische Bedeutung, indem er den Kunsttrieb auf einen allgemein-menschlichen Nachahmungstrieb zurückführt (wie dies ja schon Plato gelegentlich getan), dessen Befriedigung lustbetont ist [3]). »Dasjenige, wodurch die ästhetische Nachahmung über die gemeine Art des Nachahmens hinausgeht, besteht nach Aristoteles darin, daß sie die Abbilder der Dinge und Handlungen, die sie liefert, nicht als bloße Kopien oder Verviel-

---

[1]) Vgl. Hermann, a. a. O. S. 40 f.

[2]) Die folgenden Darlegungen beruhen hauptsächlich auf der Poetik, besonders Kap. 4 u. 17. Vgl. dazu Ed. Müller, a. a. O. II. Bd., S. 1—36; Zimmermann, a. a. O. I. Buch, 2. Kap.; Schasler, a. a. O. S. 132—151; Hermann, a. a. O. S. 53, 57 ff.; Walter, a. a. O. S. 712 ff.; Külpe, a. a. O. S. 111 f., 116; Ch. Bénard, *L'esthétique d'Aristote,* Paris 1887, I. Teil, 2. Kap., besonders S. 33 ff., 47 ff.; August Döring, Die Kunstlehre des Aristoteles, Jena 1876, II. Kapitel, Abschnitt 4 u. 5; endlich J. A. Hartung, Lehren der Alten über die Dichtkunst durch Zusammenstellung mit denen der besten Neueren erklärt, Hamburg und Gotha 1845, S. 3—26, 51 ff., 61 ff. Der Titel dieser letztgenannten, mit großem Fleiße gearbeiteten Schrift ist irreführend, da das Buch bloß eine kommentierte Analyse von Aristoteles' Schrift über die Dichtkunst enthält.

[3]) Rhetorik I. Buch, 11. Kap. Das biologische Moment betont besonders Th. Gomperz, Zu Aristoteles' Poetik. Ein Beitrag zur Kritik und Erklärung der Kapitel I bis VI (aus dem Jahrgange 1888 der Sitzungsberichte der phil.-hist. Klasse der kais. Akademie der Wissenschaften in Wien, CXVI. Bd., 1. Heft; auch besonders abgedruckt), Wien 1888, S. 15 f.

fältigungen der Wirklichkeit hervorbringt, sondern als Darstellung des wahren Wesens: nicht so wie sie sind, sondern wie sie sein könnten oder sollten. Sie gibt mit anderen Worten das einzelne nicht in seiner individuellen Zufälligkeit, sondern geht auf das vollkommene gattungsmäßige Wesen des Dargestellten [1].« Es handelt sich also nicht um ein Kopieren, sondern um ein Idealisieren. Durch die künstlerische Nachahmung wird nicht die Natur verdoppelt, sondern das Allgemeine, das »Typische« [2], wird festgehalten, während das Individuell-Zufällige beiseite gelassen wird. Neben dem Nachahmungstrieb spielt auch der Sinn für Rhythmus und Harmonie bei der Entstehung der Kunst eine wesentliche Rolle.

Je nach ihrer geistigen Gesamtveranlagung sind die Künstler Vertreter der einzelnen Kunst- beziehungsweise Dichtungsarten. Dabei ist jedoch nicht ausgeschlossen, daß dasselbe Individuum mehrere Dichtungsarten zu produzieren imstande ist, wie z. B. Homer neben seinen großen Epen den »Margites« verfaßt hat.

Aus der Grundauffassung der Kunst als Nachahmung deduziert Aristoteles die Norm, der Dichter müsse während der Komposition des Werkes die Vorgänge möglichst lebendig sich vergegenwärtigen. Nur wenn er den Vorgängen sozusagen als »Augenzeuge« beiwohnt und sie deutlich vor sich sieht, ist eine Gewähr für das Gelingen gegeben; und dieses lebendige Schauen muß sich bis auf das Gebärdespiel erstrecken. »Denn am allerüberzeugendsten wirkt die Naturkraft der Leidenschaft selbst und nichts gleicht der Wahrheit, mit welcher der Zornerfüllte schilt, der wild Erregte rast. Darum ist auch das Dichten Sache teils ungemein geist-, teils überaus temperamentvoller Naturen. Denn diese geraten leicht außer sich, jene finden sich leicht in alles [3].« Diese Fähigkeit des Schauens, der Intuition, ist im Grunde nichts anderes als die Phantasie.

Nach Aristoteles, der einen konsequent empiristischen Standpunkt vertritt, sind demnach die psychischen Quellen der künstlerischen Produktion: der Nachahmungstrieb, die Begeisterungsfähigkeit und die Phantasie. Stets ist es also eine natürliche Disposition, auf welcher die Kunstbegabung beruht, und die Annahme einer unmittelbaren Inspiration des Dichters, die plötzlich komme, man wisse nicht woher,

---

[1] Hermann Siebeck, Aristoteles, 2. Aufl., Stuttgart 1902, S. 116. Vgl. hierzu auch Ueberweg-Praechter, a. a. O. S. 238.

[2] Siehe W. Jerusalem, Wege und Ziele der Ästhetik, Wien und Leipzig 1906, S. 32 und Einleitung in die Philosophie S. 197 f.

[3] Aristoteles' Poetik, übersetzt und eingeleitet von Theodor Gomperz, Leipzig 1897, S. 37.

einer gewaltsamen, von außen kommenden Einwirkung auf die Seele des Dichters wird von Aristoteles ganz zurückgewiesen [1].

V. Von Aristoteles bis Plotin [2].

1.

Die Zeit nach Aristoteles bis an die Schwelle des 3. Jahrhunderts n. Chr. ist im allgemeinen eine für ästhetische Probleme ungünstige Epoche. Ihre Philosophie steht hauptsächlich im Zeichen der Ethik [3], und soweit andere Fragen in Betracht kommen, sind es logische oder natur- und religionsphilosophische Probleme. Da sie überdies im großen und ganzen unproduktiv ist und mehr an alte Bahnen anknüpft als neue Wege geht, ist es nicht verwunderlich, wenn die Denker dieser Zeit für die Entwicklung der Kunstpsychologie eine kaum nennenswerte Bedeutung haben. Dazu kommt auch noch der äußere Umstand, daß die wenigen Schriften ästhetischen Inhaltes, welche dieser Zeit entstammen, zum Teil in Verlust geraten sind, wir also manchmal überhaupt nur aus zweiter Quelle unterrichtet sind. Und von den wenigen zerstreuten Bemerkungen über ästhetische Probleme verdient wieder nur eine kleine Zahl, in diesem Zusammenhange angeführt zu werden. Immerhin ist es bemerkenswert, daß die Denker nach Aristoteles, soweit sie hier in Betracht kommen, durchweg zu der empiristischen Richtung der Ästhetiker des Altertums zu zählen sind.

Von Aristoteles bedeutendstem Schüler, Theophrast, ist eine Theorie vom Ursprung der Musik — womit hauptsächlich der Gesang gemeint ist — überliefert. Nach seiner Auffassung hat die Musik drei Quellen in der menschlichen Seele: die Traurigkeit, die Lust und die Begeisterung [4]. So wenig originell die Auffassung eigentlich ist, zeigt sie in ihrer konkreten Fassung doch deutlich den empirischen Ursprung.

Bei den Epikureern tritt zum ersten Male eine rein materialistische Erklärung für die Entstehung der Kunst auf. Sie knüpfen zwar auch an alte Traditionen an, indem sie den Begriff der »Nachahmung« auf-

---

[1] Vgl. hierzu Müller, a. a. O. II. Bd., S. 34 und Walter, a. a. O. S. 480.

[2] Über die Ästhetik der nacharistotelischen Zeit bis Plotin handeln: Müller, a. a. O. II. Bd, 2., 3. und 4. Abschnitt; Schasler, a. a. O. 1. Buch, 5. Kapitel; Bénard, a. a. O. II. Teil, Abschnitt 1—6.

[3] Diese Seite der nacharistotelischen Philosophie arbeitet besonders August Döring im II. Bd. seiner Geschichte der griechischen Philosophie (Leipzig 1903) heraus.

[4] Plutarch, *Sympos. quaest. I. quaest.* 5, c. 2 (zitiert nach Müller, a. a. O. II. Bd. S. 183).

nehmen, biegen ihn aber nach der konsequent materialistischen Seite um. So anerkennt Lucrez die Nachahmung als Quelle der Musik, deutet aber dieses Prinzip in der Weise, daß er die Vokalmusik aus der Nachahmung der Vogelstimmen erklärt [1]), während er die primitive Instrumentalmusik von der Nachahmung der Naturgeräusche, wie z. B. des »Zephyrs Säuseln im hohlen Rohre« ableitet [2]).

Einen entgegengesetzten, scheinbar an Plato orientierten idealistischen Standpunkt nimmt Cicero ein, der jedoch gleichfalls über einzelne hingeworfene, sogar teilweise sich widersprechende Äußerungen kunstpsychologischer Natur nicht hinausgekommen ist. Auch fällt der Umstand ins Gewicht, daß Cicero meist die Redekunst im Auge hat und nur gelegentlich auf die bildende Kunst oder (noch seltener) auf die Dichtkunst zu sprechen kommt. Die Kunstwerke, so meint Cicero, werden nicht nach konkreten Vorbildern geschaffen, sondern nach einem in der Vorstellung, der Phantasie, des Künstlers gegebenen Schönheitsideale [3]). Die fundamentale Verschiedenheit der Auffassung und die bloß äußerliche, scheinbare Verwandtschaft mit Plato zeigt sich hier ganz deutlich: für Plato war die Idee etwas Spezifisches, sozusagen eine Realität erster Ordnung, für welche die empirische Wirklichkeit nur ein Symbol in *toto genere* verschiedenem Material bedeutet, und die Kunsttätigkeit war für ihn die Abbildung dieser Symbole. Cicero hingegen gibt dem Verhältnis von Ideal und Kunstwerk eine psychologische Deutung, indem er unter dem Ideal die Phantasievorstellung des Künstlers versteht, auf deren konkreter — und nach seiner Meinung prinzipiell nie vollkommen erreichbarer — Nachbildung das Schaffen des Künstlers beruht.

Knüpfte Cicero in gewissem Sinne an Plato an, so ähneln Plutarchs [4]) ästhetische Anschauungen denen des Aristoteles. Nur sind die kunstphilosophischen Ausführungen Plutarchs so sehr von pädagogischen Gesichtspunkten geleitet, daß sie eigentlich mehr normativen als deskriptiven Charakter haben. Das Wesentliche im Kunstschaffen ist für ihn die Fabel, das Erdichten und Erfinden, also der Inhalt, nicht aber die Form. Jedoch läuft auch nach seiner Meinung die

---

[1]) Vgl. Wallaschek, a. a. O. S. 261 f., der darauf hinweist, daß diese Anschauung schon deshalb unhaltbar sei, weil es Völker gibt, die zwar Musik, aber keine Singvögel haben.

[2]) *De rerum natura* V, 1378; in der deutschen Übersetzung von K. L. v. Knebel (neu herausgegeben von Otto Güthling), Leipzig 1901, V. Buch, S. 265. Vgl. auch Fr. A. Lange, a. a. O. S. 165.

[3]) Cicero, Orator c. 2., 3. und 5. (zitiert nach Müller, a. a. O. II. Bd., S. 198).

[4]) Plutarch, πῶς δεῖ τὸν νέον ποιημάτων ἀκούειν. Kap. 2 und 3 (zitiert bei Müller, a. a. O. II. Bd., S. 211 ff.).

Kunstübung auf Nachahmung hinaus; und das Kunstwerk ist umso »schöner«, je treuer und treffender die Nachahmung ist.

Nicht unerwähnt bleibe endlich der Rhetor Dion Chrysostomos [1]) aus Prusa, der, im Gegensatze zu Cicero, nicht in der Nachahmung der Phantasievorstellung des Künstlers, sondern in der Darstellung an sich das Wesentliche des künstlerischen Produzierens erblickt. Die Bedeutung, die er dem Schöpferischen in der Kunstübung beimißt, ist so groß, daß er die Künste als Erkenntnisquelle der Götter auffaßt. Nach dem Umfange der Darstellungsmittel ist die Rangordnung der Künste zu bestimmen, und in dieser Hinsicht gebührt der Dichtkunst der Vorrang gegenüber den bildenden Künsten. Das Material der Darstellung des Dichters ist bedeutend differenzierbarer als jenes der Maler und Bildhauer. Dieser Einteilungsgrund der Künste ist einerseits ebenso psychologischer Natur (vom Standpunkte des Künstlers), wie ihm anderseits objektive Bedeutung zukommt. Wegen der damit im Zusammenhange stehenden Darlegungen über das Verhältnis der bildenden Kunst zur Poesie wurde Dion der Vorläufer Lessings genannt, da er bereits »die wichtigsten Sätze des Fundamentes, auf dem die Theorie des Laokoon sich aufbaut«, formuliert habe [2]).

2.

Wie eine Oase in der Wüste nimmt sich in dem auf Aristoteles folgenden Zeitraume in ästhetischer Hinsicht das Buch »Über das Erhabene« aus, das, wie man nach den vorsichtig abwägenden und gründlichen Untersuchungen der letzten Zeit wohl annehmen darf, nicht von dem Grammatiker Longinos des 3. Jahrhunderts, dem es bis zum heutigen Tage von manchen noch zugeschrieben wird, sondern von einem uns unbekannten Autor, wahrscheinlich aus dem 1. Jahrhundert n. Chr., herrührt [3]).

Allerdings kommt die Schrift in diesem Zusammenhange nur in sehr beschränktem Maße in Betracht, da sie einerseits hauptsächlich die Redekunst behandelt, anderseits, wie schon der Titel besagt, nicht

---

[1]) Olymp. Rede § 43 ff. Vgl. Müller, a. a. O. II. Bd., S. 248 ff.

[2]) C. Ehemann, Die XII. Rede des Dion Chrysostomus. Gymn.-Progr., Kaiserslautern 1895, S. 35.

[3]) Gegen die Autorschaft besonders W. Rhys Roberts in der Einleitung zu seiner ausgezeichneten griechisch-englischen Ausgabe der Schrift: *Longinus, On the Sublime. The greek text edited after the Paris manuscript with introduction, translation, facsimiles and appendices.* Cambridge 1899. Für die Autorschaft treten neuerdings wieder ein: Friedrich Marx in »Wiener Studien« XX (1898), S. 169 ff. und Friedrich Hashagen in der deutschen Ausgabe der Schrift »Über das Erhabene«, Gütersloh 1903, S. 19 f. Für obige Ausführungen kommen besonders Kap. IX, 3, 15 und Kap. XV in Betracht. Vgl. Müller, a. a. O. II. Bd., S. 335 ff.

das ganze ästhetische Gebiet umfaßt, sondern nur eine psychologisch-ästhetische Kategorie zum Gegenstande hat.

Als Kardinalphänomen des künstlerischen Schaffens wird in der Abhandlung die Phantasievorstellung angesehen. Diese besteht darin, daß der Dichter infolge der Begeisterung und der starken Gemütserregung, in der er sich während des Produzierens befindet, die Gestalten und Vorgänge der Dichtung geistig vor sich sieht, um sie sodann zu objektivieren. Dadurch nur, daß er die Gegenstände der Dichtung tatsächlich sieht, vermag er sie anschaulich und lebensvoll zu gestalten. Ist diese Auffassung auch keineswegs originell, so ist die Art ihrer Darstellung, kritisch-erläuternd an der Hand von Werken großer Dichter, doch insofern wertvoll, als sie die induktive Entstehung der Theorie vor Augen führt. Bemerkenswert ist auch, daß der Verfasser sich ausdrücklich dagegen verwahrt, die Dichter müßten die Natur im eigentlichen Sinne nachahmen. Diese Verwahrung bedeutet nicht weniger als die Emanzipation von einer, wie die bisherige Darstellung zeigt, lange vertretenen Theorie, die auch fernerhin in der Künstlerpsychologie noch eine große Rolle spielt.

Die Begeisterung, die ein integrierender Teil des Produzierens ist, läßt im zunehmenden Alter des Dichters nach, und es tritt allmählich an ihre Stelle die Kontemplation, der Hang zu epischer Breite, zu ausführlichen Schilderungen und Beschreibungen. Was den Ursprung speziell des ästhetisch Erhabenen betrifft, so ist dieser in erster Linie als ein angeborenes, ererbtes Gut zu betrachten, das jedoch durch beständige Hinwendung des Geistes an erhabene Objekte gepflegt, genährt und gefördert werden muß. So ergibt sich für den feinsinnigen Verfasser zugleich eine ethische Konsequenz: nur der Besitzer einer edlen Gesinnung vermag ästhetisch Erhabenes zu produzieren.

Ähnlich wie der Verfasser der Schrift »Über das Erhabene« spricht sich auch der Sophist Flavius Philostratus d. Ä. in seinem biographischen Roman »Apollonius von Tyana« [1]) gegen die Nachahmung als Prinzip des künstlerischen Schaffens aus. Auch für ihn ist nicht die Nachahmung, sondern eine eigene psychische Disposition, die »Phantasie«, als schöpferisches Geistesvermögen die psychische Wurzel der Kunst. Während die Nachahmung ein allgemein psychisches Phänomen ist, das sich auch beim Nichtkünstler geltend macht und sich an das halten muß, was äußerlich gegeben ist, kann die Phantasie Werke hervorbringen, die ganz selbständig sind. »Bei der Nachahmung geschieht es oft, daß eine gewisse Betäubung sie von

[1]) II. Buch, 22. Abschnitt und VI. Buch, 19. Abschnitt.

ihrem Ziele entfernt; der Phantasie begegnet dies nicht, denn sie schreitet unbetäubt auf das los, was sie sich darstellt. Derjenige, welcher sich die Gestalt des Zeus denkt, muß ihn wohl zugleich mit dem Himmel, mit den Jahreszeiten und den Gestirnen sehen, wie damals Phidias tat; und wer die Athene gestalten will, muß sich Feldlager vorstellen und an Klugheit und Künste denken und wie sie aus dem Haupte des Zeus hervorgegangen ist [1].« Soviel sich auch Philostratus auf diese Theorie zugute tut, ist, wenn man näher zusieht, bei ihm die Phantasie von der Nachahmung doch nicht wesentlich unterschieden. Es handelt sich einfach um die Auffassung der Nachahmung im Sinne des Sokrates, Aristoteles und Cicero [2]. Immerhin kann darin ein Verdienst des Philostratus erblickt werden, daß er die Unzulänglichkeit der bloßen Nachahmungstheorie deutlich erkannt und das in allen späteren Zeiten in der Geschichte der Künstlerpsychologie eine so große Rolle spielende Wort »Phantasie« als erster in sie eingeführt hat [3].

VI. Plotin [4].

Als das direkte Bindeglied zwischen antiker und neuerer Ästhetik erscheint Plotin. Er wurzelt einerseits in der platonischen Philosophie, hat aber anderseits die ganze Gedankenwelt der späteren Denker in sich aufgenommen, in seine Weltanschauung einbezogen und weiß sie auch kritisch zu verwerten. Letzteres zeigt sich besonders deutlich in seiner Kunsttheorie. Wer sie nur oberflächlich betrachtet, könnte den Eindruck empfangen, sie sei vollkommen platonisch: denn hier wie dort bedeutet die empirische Welt Nachahmung der Ideen und die Kunst Nachahmung der empirischen Welt. Und doch, welch gewaltiger Unterschied liegt zwischen Platos und Plotins Auffassung! Bei Plotin tritt mit vollster Deutlichkeit die für die Entwicklung der Ästhetik so überaus fruchtbare Unterscheidung zwischen Stoff und Form mit der größten Klarheit hervor, und diese Unterscheidung wird auch für seine Kunsttheorie entscheidend. Nicht der Stoff ist das Ausschlaggebende, sondern die Form. Und diese ist, unabhängig vom

[1]) Zitiert aus: Flavius Philostratus, des Älteren Werke. Übersetzt von Friedrich Jakobs, Stuttgart 1831, I. Abtl., 4. Bd., S. 525.

[2]) Vgl. Croce, a. a. O. S. 165 f.

[3]) Hierzu Walter, a. a. O. S. 791 ff.; Külpe, a. a. O. S. 119 ff.; Zimmermann, a. a. O. S. 148 ff. Sehr ausführlich handelt über Philostratus Müller, a. a. O. II. Bd., S. 316—325, der seine Bedeutung jedoch weit überschätzt.

[4]) Hier kommt besonders in Betracht IV. Enneade, 3. Buch, Kap. 18 und V. Enneade, 8. Buch, Kap. 1. Vgl. Müller, a. a. O. II. Bd., S. 312 ff. und Walter, a. a. O. S. 775 ff.

Stoff, im Geiste des Künstlers vorhanden und macht eben das Spezifische des Künstlers aus. Die Form kann in das Material, mit dem es der Künstler zu tun hat, nie restlos aufgehen, so daß die sichtbare Gestaltung des Kunstwerkes prinzipiell hinter der vom Künstler geschauten Form, also der reinen Schönheit, stets zurückbleiben muß; »jedes schöpferische Prinzip muß an und für sich besser sein als das Geschaffene [1].« Trotzdem aber die Verwirklichung der Form im konkret gegebenen Material ihre Schranken hat, weist die künstlerische Form ihrerseits doch wieder auf das Material hin, und es kann somit in gewissem Sinne von einer »Nachahmung« gesprochen werden. Darin erblickt aber Plotin, in starkem Gegensatze zu Plato, keineswegs etwas Verächtliches. Was die Kunst an der Natur nachbildet, ist ja nicht »ihre eigentliche Existenz, sondern (es sind) die ihr von obenher aufgetragenen Formen, die λόγοι in ihr« [2]). Die Künste ahmen die Erscheinung nicht nur nach, sondern sie steigen zu jenen Gedanken auf, aus denen die Welt, die Natur selbst, stammt. Auch fügt der Künstler allem Mangelhaften etwas hinzu, wie z. B. »Phidias den Zeus nach keinem sichtbaren Gegenstande gebildet hat, sondern so wie Zeus aussehen würde, wenn er einmal vor unseren Augen erscheinen wollte« [3]). Die künstlerische Tätigkeit geht ohne Nachdenken vor sich und wird durch Kunstfertigkeit, durch Übung bewältigt; Nachdenken stellt sich nur dann ein, wenn der Künstler in Verlegenheit gerät. Sie ist also ein schlechtes Zeichen für seine Begabung.

* * *

Aus dieser Darstellung der Künstlerpsychologie im Altertume kann man ersehen, wie viele ästhetisch-psychologische Gedanken hier schon ausgesprochen erscheinen, die erst nach Jahrhunderten auf ganz anderen Wegen wieder gefunden werden mußten und größtenteils auch mit ganz veränderten Methoden begründet worden sind.

---

[1]) Zitiert nach: Die Enneaden des Plotin. Übersetzt von Hermann Friedrich Müller (2 Bde., Berlin 1878/80), II. Bd., S. 201.

[2]) Emil Brenning, Die Lehre vom Schönen bei Plotin, im Zusammenhange seines Systems dargestellt, Göttingen 1863, S. 25.

[3]) Plotin, a. a. O. II. Bd., S. 202.

IV.

Die homerischen Gleichnisse.

Von

Willy Moog.

I.

Wenn die Sprache imstande wäre, ein adäquates Abbild der Dinge zu liefern derart, daß sie eine objektiv starre Gesetzmäßigkeit fixierte und dieser eine eben solche Ordnung der wahrgenommenen Gegenstände entspräche, so könnten wir hoffen, durch den sprachlichen Ausdruck das Verhältnis der Dinge und unsere Gedanken über die Dinge mit absoluter Sicherheit festzulegen. Das einzelne Wort etwa müßte dann eine logische Eindeutigkeit besitzen, die es befähigte, ein bestimmtes Ding oder Verhältnis zu repräsentieren, und die Frage nach der Richtigkeit wäre leicht zu entscheiden, da jene Wahrheit, die auf der Übereinstimmung ruhte, notwendig nur eine sein könnte. Nun aber liegt es in der Struktur unseres Geistes begründet, daß er nicht nur über ein Ansich der Dinge vergeblich eine klare Auskunft sucht, sondern daß ihm auch die Welt der Erscheinungen noch mit einer gewissen unfaßbaren Fremdheit gegenübersteht. Er läßt aus der angeschauten Mannigfaltigkeit gleichsam Welten von Erscheinungen zweiten Grades hervorgehen, Gebilde, die in irgend einer Art Kunde geben von dem Reichtum der Dinge, die, obwohl in Subjekten geprägt und nur in ihnen sich realisierend, doch überindividuelle Mächte darstellen, die dem Subjekt mit objektiver Prätention gegenübertreten. Wer die schöpferische Tätigkeit des Geistes in Religion, Kunst, Wissenschaft usw. anerkennt, muß sehen, daß ihre Wahrheit nicht in einer bloßen Abbildung der äußeren Wirklichkeit bestehen kann. Wie sich nun das Denken ein eigenes System seiner Gesetze in der Logik schafft, so hat der Geist überhaupt eine Möglichkeit des Ausdrucks in dem physischen Mittel der Sprache gefunden, durch das er zwar weder sich selbst noch seine Objekte unmittelbar offenbaren kann, aber ein Produkt gewinnt, in dessen Formen die Mannigfaltigkeit des Lebens auf besondere Weise übertragen ist. Als Ausdruck des unaufhörlichen geistigen Tuns und Leidens zeigt sich die Sprache dadurch, daß sie, obwohl im allgemeinen durchaus systematisch fixiert, eigent-

lich erst durch stete Neuschöpfung realisiert wird und eine fortwährende Veränderung in ihren Formen erfährt. Wie aber der endliche Geist nur einen Ausschnitt aus der Unendlichkeit erkennen kann, so kann die Sprache, schon durch ihre physische Bedingtheit beschränkt, nicht die wechselnde Mannigfaltigkeit des seelischen Geschehens wiedergeben. Wenn sie diese Eigenschaft hätte, dann wäre sie eine sinnlose Wiederholung fortwährender subjektiver Regungen und könnte nicht eine eigene, überindividuelle Ordnung und Macht darstellen. Nun aber, infolge ihres eigentümlichen Charakters, muß sich ein Konflikt ergeben zwischen dem, was ausgedrückt werden soll, und dem, was vermöge der Mittel der Sprache ausgedrückt wird. Die Sprache scheint zwar etwas Festes zu sein, das man benutzen und bearbeiten könnte, aber tatsächlich *ist* sie nie, sondern *wird* immer. Der geistige Gehalt, den sie ausdrückt, ist immer ein anderer, und ebenso ist die Art, wie sich dieser geistige Gehalt sprachlich darstellt, verschieden. Es haben im Grunde nicht nur die einzelnen Völker, sondern die einzelnen Menschen selbst verschiedene Sprachen, und nicht einmal ist die Sprache des Einzelnen stets gleich, sondern nach Zeit, Ort und mancherlei Umständen verschieden. Man kann nie das, was man »meint«, voll sprachlich ausdrücken, und man kann nie ganz eindeutig erschließen, was nun der sprachliche Ausdruck wirklich »meint«. Man hat in beiden Fällen ein Mannigfaltiges vor sich, aus dem ein einzelnes Glied bestimmt werden soll; es wirklich bestimmen, hieße das ganze subjektive geistige Leben auf einen Moment in seiner Tiefe erkennen. Es ist also, ganz scharf betrachtet, kaum jemals ein sprachlicher Ausdruck »derselbe«, weder nach der Absicht seiner Entstehung noch nach dem Ziel seiner Aufnahme. Aber Zweck und Sinn der Sprache ruht eben in dieser Wesensart. Sie könnte kein allgemein menschliches Mittel des Ausdrucks und der gegenseitigen Verständigung sein, wenn sie nicht in dieser Weise beschränkt wäre. Sie drückt kein fertiges, festes Sein aus, sondern Beziehungen, und diese sind in jedem Augenblick andere. Wenn nun auch der praktische Gebrauch der Sprache im großen ganzen eine relative Gleichmäßigkeit verleihen muß, so erstreckt sich diese doch niemals auf eine Fixierung des Einzelnen, sondern jeder, der sich der Sprache bedient, kann und muß, soweit es die allgemein festgelegte Organisation zuläßt, den sprachlichen Ausdruck für seine jeweiligen Zwecke sich selbst schaffen. Es sind also die verschiedensten Möglichkeiten des Ausdrucks nach Grad, Nuance usw. denkbar, entsprechend der individuellen Fähigkeit des Sprechenden und dem Zweck des Ausdrucks. Es gibt gleichsam verschiedene Stile der Sprache, sowohl ganz persönliche als allgemeine. Eine stärkere Ver-

schiedenheit des sprachlichen Ausdrucks, die zu einer Trennung zweier Gebiete geführt hat, ist die von Poesie und Prosa; diese beiden gelangen dazu, das seelische Verhalten nach zwei verschiedenen Seiten hin auszudrücken, und bilden ihre besonderen Regeln aus. Die poetische Sprech- und Schreibweise erscheint als ein Produkt des künstlerischen Geistes. Weniger geeignet, praktischen oder rein intellektuellen Zwecken zu dienen, übermittelt sie Gefühle und Stimmungen, zeichnet sie individuelle seelische Regungen in zarten Linien auf. Während sie durch Regeln der äußeren Form mehr beschränkt ist als die Prosa, gelingt es ihr, gerade durch die sorgfältigere Wahl des Ausdrucks eine feinere Seelenhaftigkeit und künstlerische Kraft durchscheinen zu lassen. Sie stellt Beziehungen her, die für die praktische oder rein intellektuelle Betrachtung nicht so offen am Tage liegen, sie hebt die symbolischen und metaphorischen Elemente der Sprache stärker hervor. Oft erreicht sie jene Vergeistigung gerade dadurch, daß sie auf die alte »sinnliche« Bedeutung eines Wortes zurückgeht oder ein in Prosa veraltetes Wort beibehält und auffrischt, denn diese sinnliche Natur der alten Wörter bedeutet eben, daß sie noch eher den Charakter der geistigen Schöpfung erraten läßt, während die neuen Wörter des täglichen Verkehrs all ihre individuelle Besonderheit verloren haben zugunsten einer allgemeinen Brauchbarkeit. Wenn die Poesie all ihr Sprachmaterial aus der Umgangssprache nähme, würde sie auch an deren Unpersönlichkeit und Farblosigkeit teilhaben. Darin zeigt sich der Dichter, daß er stets eine neue Form schafft für das, was er sagen will. Es kann ihm gar nicht in den Sinn kommen, einen realen Vorgang direkt nachzuahmen, er kann nur dem Eindruck, den seine Seele empfangen hat, irgendwie Ausdruck verleihen. Das wird aber meist nicht durch unmittelbare Darstellung der sinnlichen Wirkung, sondern gleichsam auf Umwegen geschehen. Es muß das Ding oder der Vorgang, richtiger der seelische Zustand, der auf diese hindeutet, nach verschiedenen Seiten beleuchtet werden, die Form wird nicht plötzlich ein abgeschlossenes Ganze sein, sondern aus mancherlei Einzelheiten sich zusammensetzen, Beziehungen, Analogien, Assoziationen irgendwelcher Art drängen sich dem Gefühl oder der Vorstellung auf und helfen den Ausdruck gestalten. So wird die dichterische Sprache durch Bilder, Figuren, Vergleiche und Gleichnisse bereichert. Im Gleichnis ist also das schöpferische Moment der Sprache noch einmal gesteigert, eine neue eigenartige Möglichkeit des Ausdrucks ist damit gewonnen, die es gestattet, sowohl das auszudrückende Objekt wie das geistig schaffende Prinzip in besonderer Weise hervortreten zu lassen. Das Gleichnis ist aus der beziehenden Tätigkeit des Geistes entstanden (sei es des Gefühls oder der Vorstellung), gewöhnlich wird

ein bestimmter Gefühlsuntergrund vorhanden sein, der zwei Vorstellungsreihen verknüpft. Es weist stets auf eine Beziehung, eine Verknüpfung hin, während das bloße poetische Bild (Metapher usw.) eine wirkliche Verschmelzung darbietet. Aus dem Gleichnis läßt sich also, wenn es nicht zur bloßen poetischen Formel geworden ist, auf eine Verbindung seelischer Erlebnisse schließen. Wie es in dem schöpferischen Geist entstanden ist, so will es in dem Genießenden eine Verbindung festlegen, welche die Absicht des Dichters und die Natur der dargestellten Sache nachfühlen und nachbegreifen läßt. Ein Gleichnis ist in gewissem Sinn eine Wiederholung, wenn man darunter nicht eine genaue Reproduktion des Gleichen versteht, es ist der Ausdruck von seelisch irgendwie assoziierten Vorgängen. Was die Seele aufnimmt, hat eine Tendenz haften zu bleiben, sich festzusetzen, es verbindet sich mit dem Gesamtzustand der Seele wie mit einzelnen Vorgängen, und es würde so sich vielleicht immer weiter ausbilden, fortsetzen, wiederholen, wenn nicht notwendige Hemmungen und neue Anregungen dazu kämen. Im Gleichnis wird nun der einzelne Vorgang nicht als vereinzelter dargestellt, sondern als ein in der Seele und damit auch in der Welt der Erscheinungen mit anderen verbundener, assoziierter; eine Analogie, ein Parallelismus wird geschaffen, um einen Ausdruck und Eindruck der Sache zu bewirken, natürlich nicht mit gedanklicher Nebeneinanderstellung, sondern auf Grund einer Zusammenfassung durch das künstlerische Gefühl. Der dichterische Geist, der sich äußern will, wird mit Notwendigkeit zu Bildern und Gleichnissen geführt. Und wie diese durch eine allgemeine Beschaffenheit des menschlichen Geistes bedingt sind, zeigt sich darin, daß ähnliche Formen auch auf anderen Gebieten entstehen. Auch im praktischen Leben können wir nicht das Einzelne für sich bestimmen, erst Beziehungen, Analogien, Parallelvorgänge usw. führen eine Verdeutlichung und Begreifbarkeit herbei. Und auch die Prosa ist oft genötigt, wenn der eigentliche Ausdruck nicht vorhanden oder nicht verständlich ist, eine Umschreibung, Vergleichung, ein Bild oder Gleichnis anzuwenden. Uns Modernen kommt das Gleichnisartige in der Sprache des täglichen Lebens meist gar nicht zum Bewußtsein, weil es eine selbstverständliche Gewohnheit geworden ist. Wo aber der geistige Gesichtskreis noch nicht so erweitert ist und das Leben sich noch ganz oder größtenteils auf die Ausbildung des Sinnlichen und Körperlichen beschränkt, da ist auch die Sprache noch auf ein engbegrenztes Gebiet angewiesen. Sie mag innerhalb dessen eine wirkliche Armut an Ausdrücken besitzen oder im Gegenteil einen überschwenglichen Reichtum: beide Fälle beweisen, daß weder die Begriffswelt noch die Sprache genügend organisiert war. Um eine Beziehung herzustellen,

einen Gegenstand oder Vorgang zu bezeichnen, wofür kein unmittelbarer sprachlicher Ausdruck vorhanden ist, müssen Analogien, Vergleiche usw. auf das hinweisen, was gemeint war. Ebenso kann aber auch die Freude an der Variation, an der Herstellung aller möglichen Beziehungen, das gesteigerte Gefühl sich dieses Ausdrucksmittels bedienen. So erhalten alte und primitive Sprachen jenen Charakter, in den wir rückschauend einen besonders poetischen Zug hineinsehen, so erklärt sich die Versinnlichung des Beseelten, die größere Anschaulichkeit usw., worin wir eher als in der zweckmäßig bestimmten Redeweise, bei der die Assoziation von Gedanke und Wort gewohnheitsmäßig wirkt und der schöpferische, die Bedeutung festlegende Akt kaum zum Bewußtsein kommt, die Ursprünglichkeit des gestaltenden Geistes wahrnehmen können, wo die Gefühlsbeziehung noch deutlicher ausgesprochen ist, weil sie noch nicht mechanisiert war. Die Poesie nun, die in erster Linie ein Ausdruck von Gefühlen ist, greift darum auch immer auf archaische Formen zurück. Ihr ist Bild und Vergleich ebensosehr eine Notwendigkeit wie der primitiven Sprache. Nur wird jetzt ein bewußtes Mittel der Kunst, was vorher ein einfaches Hilfsmittel des Ausdrucks war. So erscheint uns als spezifisch künstlerische Äußerung etwas, was im Denken wie im praktischen Leben überall auftritt und aus der allgemeinen Natur unseres Geistes entspringt, aber in der Kunst seine höchste Ausgestaltung erfahren hat. Je mehr aber die Poesie sich kultiviert, um so mehr werden Bilder und Gleichnisse, die sie eine Zeitlang gebraucht hat, typisch und dann prosaisch, und es gilt, frische zu finden oder wenigstens die alten in neue Formen zu gießen. In älterer Dichtkunst stoßen uns oft wirklich empfundene Vergleiche auf, die bei uns in bloßen Redensarten nachleben, oft werden auch Dinge durch Bilder ausgedrückt, die wir heute nur ausnahmsweise so hervorheben würden, weil sie uns alltäglich und unwesentlich scheinen. Es ist das namentlich bei sinnlichen Vorgängen, bei Handlungen aus dem praktischen Leben der Fall. Aber die ältere Art zeigt uns da, wieviel mehr noch in ihr die ursprüngliche Natur des Geistes wirkt, dessen Produkt jene bildlichen Ausdrucksweisen sind.

Das ausgebildete poetische Gleichnis ist ja schon eine reine Kunstform, volkstümlich und primitiv sind nur der kurze Vergleich und die Metapher. Wenn Homer seine Gleichnisse oft weit ausführt, zeigt er schon damit, daß er kein Volksdichter, sondern ein Kunstdichter ist. In manchen Teilen der Ilias und Odyssee scheinen volkstümliche Vergleiche und sprichwörtliche Redensarten mit Absicht gemieden zu sein. Einige häufiger vorkommende, typische bildliche Ausdrücke wurden sicher überhaupt nicht mehr als Bilder empfunden und sind

so gebräuchlich, daß sie sich gar nicht umgehen lassen. Man kann aber bei Homer noch deutlich sehen, wie Gleichnisse von verschiedener Richtung her entstehen können. Nehmen wir einige Gleichnisse, die sich auf ganz reale Vorgänge beziehen. Es ist keine zufällige Übereinstimmung, daß das Wort »vergleichen« sowohl auf geistigem wie auf sinnlichem Gebiet eine Bedeutung hat. Wir vergleichen ja fortwährend körperliche Gegenstände und Vorgänge. Eine besondere Art des Vergleichens ist das Messen. Maßbezeichnungen sind fast stets symbolische Übertragungen. Der gewöhnliche Mensch liebt es nicht, exakte Maße anzugeben, wenn er nicht einen bestimmten Zweck damit verbindet, da wir durch Empfindung und Gefühl nur einen ungefähren Eindruck der Maßverhältnisse erhalten und diese erst durch besondere technische Hilfsmittel feststellen können, ebenso meidet der Dichter meist genaue Maßangaben, die ja einen bloß gedanklichen oder praktischen Wert hätten. In der älteren Sprache müssen aber auch die gewöhnlichen Maßbezeichnungen noch viel mehr durch Umschreibungen und Vergleiche gewonnen werden. Bestimmte Maße wie Klafter, Elle werden bei Homer äußerst selten angegeben (in den älteren Partien der Ilias, soviel ich sehe, gar nicht). Der primitive Mensch bezieht sich beim Messen und Vergleichen meist auf Gebrauchsgegenstände und gewohnheitsmäßige Beschäftigungen. Der Krieger benutzt seine Waffen zum Messen. So bezeichnet Homer eine Entfernung mit dem Ausdruck: »so lang wie ein Speer« oder eine größere: »so weit, wie man mit einem Speer wirft« (Il. 21, 251). Es liegt hier eine Art von konkretem Vergleich zugrunde, was wir in den Worten: »eine Speerlänge« oder »einen Speerwurf weit« gar nicht mehr empfinden. Sobald aber eine nähere Bestimmung geboten wird, ist der Übergang zum poetischen Bild gewonnen. Il. 15, 358 heißt es: »so weit der geschwungene Speer fliegt, wenn ihn ein Mann wirft, um seine Kraft zu erproben.« Noch ausführlicher ist das Bild Il. 16, 589:

> »Weit wie die Lanz' im Schwunge, die langgeschaftete, hinfliegt,
> Wenn sie ein Mann aussendet mit Kraft, entweder im Kampfspiel
> Oder im Schlachtgefilde, vor mordandrohenden Feinden:
> So weit wichen die Troer, gedrängt von den Söhnen Achaias« [1]).

Ähnlich ist Il. 23, 431 vom Diskuswurf die Rede:

> »Weit wie die Scheib' hinflieget vom Schwung des erhobenen Armes,
> Wann sie ein blühender Mann, die Kraft zu versuchen, entsendet:
> So weit sprangen sie vor.«

---

[1]) Ich gebe die Zitate nach der Übersetzung von Voß (bei Cotta 1858 u. 1860), die natürlich gerade bei Gleichnissen, wo es oft auf das einzelne Wort ankommt, unzulänglich ist. In verschiedenen Fällen habe ich denn auch eine getreuere Prosaübersetzung vorgezogen. Ein völlig richtiges Urteil läßt sich selbstverständlich meist nur aus dem Original gewinnen.

Il. 23, 845 steht ein individuelles Bild aus dem Hirtenleben. Ein Held wirft so weit:

»Wie weit ein Rinderhirt den gebogenen Stecken entschwinget,
Welcher, im Wirbel gedreht, hinfliegt durch die weidenden Rinder.«

Man kann hier deutlich verschiedene Entwicklungsstufen des Bildes unterscheiden. Wenn man sich noch andere Möglichkeiten, irgend ein Maß auszudrücken, vergegenwärtigt, wird man finden, daß sie fast stets Ansätze zu Bildern und Gleichnissen enthalten. Von den Fittichen des Adlers heißt es Il. 24, 317, sie seien ausgebreitet:

»Weit wie die Türe sich öffnet der hochgebühneten Kammer
Eines begüterten Manns, mit sicherem Schlosse befestigt.«

Die beiden Sphären, denen die Gegenstände oder Vorgänge entnommen sind, können nahe verwandt, aber auch fast ganz fremd sein. Wenn sich Vergleich und Verglichenes ziemlich nahe berühren, dann tritt der poetische Charakter meist wenig hervor, und wir empfinden da eher eine reale Maßbezeichnung. In Od. 5, 249:

»Groß wie etwa den Boden des weitumfassenden Lastschiffs
Ausarbeitet ein Mann, geübt in Werken der Baukunst:
Eben so groß erbaut' ihn dem breiten Floß auch Odysseus.«

sind die Handlungen ganz ähnlich, und der Vergleich drückt sachlich die Gleichheit des Größenmaßes aus. Der poetische, bildliche Charakter des Vergleichs wird meist durch attributive Beifügung und Relativsätze erreicht. Die Keule des Kyklopen wird Od. 9, 322 einem Mast verglichen:

»Gleich dem erhabenen Maste des zwanzigrudrigen Lastschiffs,
Das breitbauchig die Bürd' hinträgt durch schwellende Wasser:
Gleich ihm schien sie an Läng' und gleich an Dicke von Ansehn.«

Das Maß einer größeren Strecke kann durch Bezugnahme auf menschliche Sinne ausgedrückt werden. Od. 5, 400: so weit »wie der Ruf schallt«. Ein ausgeführter Vergleich von der Rufweite ist nicht vorhanden, wohl aber einer von der Sehweite. Il. 5, 770:

»Weit wie die nebelnde Fern' ein Mann durchspäht mit den Augen,
Sitzend auf luftiger Wart', in das finstere Meer hinschauend.«

Oft stellt auch nicht ein einzelner fester Gegenstand das quantitative Maß dar, sondern man nimmt einen fortlaufenden Vorgang zu Hilfe und gewinnt so die Wegsumme einer kontinuierlichen Bewegung als Maß. So ist Od. 8, 124 ein Vergleich vom Ackerbau:

»So viel Raums auf dem Acker ein Joch Maultiere gewinnet,
So weit lief er voraus zu dem Volk.«

Derselbe Vergleich ist Il. 10, 351 weiter ausgeführt:

»Als er so weit sich entfernt, wie ein Joch Maultier' an des Ackers
Ende gewinnt; denn sie gehn vor langsam folgenden Stieren,

Mutig ein tief Brachfeld mit gefügetem Pflug durchfurchend:
Schnell nun liefen sie nach.«

Eine große Entfernung wird Od. 4, 356 bezeichnet: Pharos liegt von Ägypten

»Fern so weit als etwa den Tag ein geräumiges Meerschiff
Segelte, wann mit Geräusch Fahrwind anwehte von hinten.«

Aber auch relativ kleine Strecken können mit Hilfe fortlaufender Bewegungen ausgedrückt werden. Il. 23, 517:

»Wie von dem Rade das Roß entfernt ist, welches den Eigner
Fortreißt durch das Gefild und gestreckt mit dem Wagen einhersprengt;
Hinten berührt's des Rades umschienten Rand mit den Haaren
Seines Schweifs; denn nah ihm enteilet es, und nur ein wenig
Raum ist, welcher es trennt im Lauf durch gebreitetes Blachfeld:
Ebenso weit von dem edlen Antilochos blieb Menelaos
Nun zurück.«

Aus ganz anderer Lebenssphäre ist das Bild zur Bezeichnung der Nähe in Il. 23, 760 genommen. Odysseus folgt dem Aias

»Nahe gedrängt: so wie dicht an des schön gegürteten Weibes
Busen das Webschiff fliegt, das schön mit den Händen sie auswirft,
Ziehend das Garn vom Knäuel zum Eintrag; nahe dem Busen
Lenket sie: also verfolgt' ihn Odysseus nah.«

Il. 23, 711 wird von den Ringenden gesagt, sie faßten sich

»umschmiegt mit gewaltigen Armen
Gleich den begegnenden Sparren, die fest der Zimmerer fügte
Einem erhabenen Hause, die Macht der Winde vermeidend.«

Aus diesen Beispielen läßt sich ersehen, auf welch mannigfache Art Homer Maßbeziehungen der Größe darstellen kann. Aus verschiedenen Gebieten des menschlichen Lebens stammen die Vergleiche; bald tritt der Charakter einer wirklichen Maßangabe mehr hervor, bald erhalten wir vollkommen den Eindruck eines dichterischen Gleichnisses: man sieht hier, wie sich Übergänge von der prosaischen Vorstellung und Ausdrucksweise zur poetischen gestalten. Die größere Lebendigkeit wird erzielt durch Ausmalung einzelner Züge, indem Phantasie- und Erinnerungsbilder den Gedanken mit einem stärkeren Gefühlston, mit Fülle und Frische ausstatten.

Natürlich kann sich eine Maßbezeichnung auch auf etwas anderes als Größenverhältnisse beziehen. Wenn z. B. die Gleichheit oder Geradheit bestimmt werden soll, heißt es Il. 2, 765: »die Rosse waren über den Rücken hin so gleich, wie mit der Bleiwage gemessen.« Il. 12, 433 wird das Gleichgewicht der Kämpfenden in der Schlacht durch ein Gleichnis verbildlicht:

»Gleich, wie die Wage steht, wenn ein Weib lohnspinnend und redlich
Abwägt Woll' und Gewicht und die Schalen beid' in gerader
Schwebung hält, für die Kinder den ärmlichen Lohn zu gewinnen;
Also stand gleichschwebend die Schlacht der kämpfenden Völker.«

Il. 15, 410 ist derselbe Zustand durch einen anderen Vergleich ausgedrückt:

»Gleich wie die Schnur abmißt den Balken des Schiffes
Unter des Zimmerers Hand, des erfahrenen, welcher die Weisheit
Aller Kunst durchdachte, gelehrt von Pallas Athene:
Also stand gleichschwebend die Schlacht der kämpfenden Völker.«

Auch Maße für Schnelligkeit werden in verschiedener Weise gewonnen. Il. 13, 819 wird von den Rossen berichtet, sie seien schneller als Habichte. Der Komparativ mit »als« (im Griechischen genitiv. comparationis) muß ja immer eine Art Vergleich zweier Vorstellungen geben. Ebenso ist meist ein Vergleich versteckt in dem sogenannten schmückenden Beiwort. Die Rosse werden z. B. »windschnell« genannt; Il. 16, 149 heißt es, »sie flogen mit den Winden«, und dann wird die Abstammung der beiden Rosse von dem Windgott Zephyros und der Podarge erwähnt. Hier hat also der Vergleich »wie Winde« eine mythische Färbung angenommen und ist zu einer ganzen Sage ausgewachsen. Bei Homer ist das poetische Moment wohl schon bewußt hineingetragen, wenn auch die alten Griechen dabei noch nicht so stark die »dichterische Beseelung« empfanden wie wir; für den primitiven Menschen aber ist die metaphorische und mythische Ausdrucksweise die notwendige, und man kann sich denken, daß er den Begriff Schnelle gar nicht auf andere Art hätte ausdrücken können. Eine besondere Form des Vergleiches finden wir Od. 13, 86, wo auch die Schnelligkeit bezeichnet werden soll. Hier wird das Maß gewonnen gerade durch Negierung eines anderen:

»Nicht auch ein Habicht
Flöge so hurtigen Flug, der geschwindeste aller Gevögel:
Also schnitt eilfertig der Kiel durch die Wogen des Meeres.«

Sprachlich ist dabei die Form des Vergleiches nicht mehr gewahrt, aber dem Sinn nach ist kaum ein Unterschied vorhanden. — Schon sehr kunstmäßig sind zwei Vergleiche über Schnelligkeit in Il. 15, 170 ff.

»Wie wenn der Schnee aus Wolken daherfliegt oder der Hagel,
Kalt und geschnellt vom Stoße des hellanwehenden Nordwinds:
Also durchflog hineilend den Weg die geflügelte Iris.«

Und 15, 80 ff.:

»Wie der Gedanke des Mannes umherfliegt, der, da er vieles
Land der Erde durchging, nachdenkt im spähenden Geiste:
Dorthin möcht' ich und dort, und mancherlei Pfade beschließet:
Also durchflog hineilend den Weg die Herrscherin Here.«

Die letzte Stelle bietet einen der seltenen Fälle bei Homer, wo ein völlig geistiger Vorgang zum Vergleich herangezogen wird, und ist in dieser Ausbildung sicher ein recht junges Stück der Ilias.

Auch für die Intensität eines Vorgangs kann ein Vergleich natürlich das Maß abgeben. Nehmen wir sinnliche Eindrücke; Il. 5, 859:

»Da brüllte der eherne Ares,
Wie wenn zugleich neuntausend daherschrein, ja zehntausend
Rüstige Männer im Streit, voll Mut anrennend und Mordlust.«

(Derselbe Vergleich Il. 14, 148 von Poseidon.) Hier soll die Stärke einer sinnlichen Äußerung bezeichnet und dem Genießenden in Gefühl und Vorstellung mitgeteilt werden. Der Vergleich ist eine ganz reale, erfahrungsmäßige Nebeneinanderstellung, bei der der poetische Bildcharakter gar nicht betont ist. Il. 14, 394 wird der Intensitätsgrad auf andere Art bestimmt, nämlich durch Ausschließung der minder starken Grade, also sprachlich indirekt und negativ:

»Nicht das Gewoge des Meers hallt solcherlei Hall an den Felsstrand,
Aufgeregt aus der Tiefe vom schrecklichen Hauche des Nordwinds;
Nicht so prasselt das Feuer heran mit sausenden Flammen
Durch ein gekrümmtes Bergtal, wann den Wald zu verbrennen es auffuhr;
Nicht der Orkan durchbrauset die hochgewipfelten Eichen
So voll Wut, wann am meisten mit großem Getös er dahertobt;
Als dort scholl von der Troer und Danaer Volke der Ausruf.«

Gerade durch die verschiedenen negativen Vordersätze wird der Eindruck von etwas Gewaltigem hervorgerufen, es wird eine starke Spannung dadurch erzielt, die sich dann im Schlußsatz auslöst. Wir haben hier etwas Ähnliches wie die im Mittelalter so häufige Priamel. — Ganz dem gewöhnlichen Leben entnommen ist der Vergleich Il. 11, 389, der die Schwäche eines Eindrucks andeutet: »ich kümmere mich nicht darum, wie wenn mich ein Weib träfe oder ein törichtes Kind.«

In ähnlicher Weise kann die körperliche oder geistige Überlegenheit durch einen Vergleich zum Ausdruck gebracht werden. Das Hervorragen eines Helden aus der Menge wird so mehrfach bezeichnet, z. B.: Agamemnon ragte aus dem Volke wie ein Stier aus der Herde (Il. 2, 480); Odysseus wird einem Widder verglichen, der unter der Schafherde einhergeht (Il. 3, 196). Die Steigerung durch Negierung ähnlicher Fälle begegnet uns wieder Il. 17, 20, wo die Überlegenheit des Mutes gekennzeichnet werden soll:

»Nie doch trotzt ein Pardel so fürchterlich, nie auch ein Löwe
Noch der Eber des Waldes, der grimmige, welchem vor allen
Großer Zorn im Busen mit drohender Stärke daherschnaubt,
Als sich Panthoos Söhne, die Lanzenschwinger erheben.«

Auch die häufigen Vergleiche von Helden mit Göttern haben meist den Zweck, übernormale Fähigkeiten und Eigenschaften zur Vorstellung zu bringen und einen gewissen Maßstab für sie zu geben, z. B. er kämpfte wie Ares usw. Der Vergleich kann auch ein bloßes Beispiel

bieten, einen analogen Fall aufweisen, der die Wahrheit des wirklich Gemeinten bestätigt. Etwas derartiges liegt Il. 23, 315 vor:

»Mehr ja vermögen durch Rat Holzhauende weder durch Stärke;
Auch durch Rat nur lenket im dunkelen Meere der Steurer
Sein schnellwandelndes Schiff, das stürmender Winde Gewalt wirft;
So durch Rat auch besiegt ein Wagenlenker den andern.«

Im folgenden wird dann ein Bild von dem unbesonnenen und dem besonnenen Wagenlenker gezeichnet. Die Wohlberatenheit und Klugheit soll hier anempfohlen werden, und es geschieht das durch eine Art von Analogieschluß. Wenn man aber nur das Wörtchen »wie« einsetzt, lassen sich aus den einzelnen Beispielen regelrechte Vergleiche bilden. In Od. 7, 108 ist der Gleichnischarakter ganz abgestreift, und wir empfinden nur noch die Nebeneinanderstellung zweier ganz verwandter und gleichrealer Fälle, die sich gegenseitig ergänzen:

»Denn so weit die Phäaken vor jeglichem Manne geübt sind,
Hurtig ein Schiff zu lenken im Meer; so siegen die Weiber
Dort in der Kunst des Gewebes.«

Sozusagen ein geistiges Maß wird angenommen in den mancherlei Ausdrücken, die ein Gelten, Achten usw. bedeuten. So entstehen Wendungen wie: jemand achten oder ehren gleich wie sein eigenes Haupt, wie sein Kind, wie Eltern, wie seine Gattin, wie einen Gott usw. — Eigentümlich ist Od. 4, 791: »so viel ein Löwe sinnt im Getümmel der Männer voll Furcht, wenn sie um ihn listig den Kreis ziehen, so viel überlegte sie (Penelope).« Hier scheint die Menge und Intensität des Denkens gemessen zu sein, daneben aber kommt gewiß auch die qualitative Beschaffenheit und Ähnlichkeit der Lage in Betracht.

Ebenso wie das Meßbare durch einen Vergleich bestimmt wird, kann auch das, was nicht mehr durch positive Maße zu erfassen ist, das Zahllose, Unermeßliche usw. zum Ausdruck gebracht werden. In Il. 2, 459 ff. sind drei Bilder hintereinander, welche eine Vorstellung von der Menge der ausziehenden Krieger erwecken sollen. Das erste Gleichnis, in dem die Troer mit Vögelscharen verglichen werden, dient allerdings nicht bloß der Bezeichnung der Zahlenmenge, ebenso nicht das dritte, das die Achäer mit Mückenschwärmen vergleicht, wenn auch das »so viele« des Nachsatzes darauf hinweist, wohl aber der kurze Vergleich V. 468: »unzählige, so viel Blätter und Blüten erstehen im Frühling«; derselbe Vergleich Od. 9, 51: es ist das ein bekannter, fast formelhafter Vergleich, ähnlich wie Il. 9, 385 »so viel Sand und Staub«. Im Gleichnis Il. 8, 555, das die Pracht des Sternenhimmels schildert, lautet der Nachsatz: so viel Feuer brannten in der troischen Ebene; neben der Zahlenmenge soll hier aber sicher auch der leuchtende Glanz verglichen werden. Il. 19, 357 wird die Masse der Helm-

büsche, die aus den Schiffen kommen, verglichen mit Schneeflocken, die vom Himmel niederfallen; auch da soll weniger das Zahlenmäßige betont, sondern der Eindruck des dichten Gewimmels, der ungeordneten Masse erweckt werden.

Das Maß ist ein spezieller Fall der Art und Weise eines Dinges überhaupt. Wenn man den Begriff des Maßes auf seelische Vorgänge anwendet, wird man leicht zum Vergleichen von Eigenschaften geführt. Durch das Vergleichen läßt sich eben dann die Eigenschaft oder Beschaffenheit selbst ausdrücken und deutlich machen. Wir finden nun, daß auch das poetische Gleichnis diese Aufgabe haben kann. Es dient oft dazu, einen besonderen Teil, eine gewisse Seite des Gegenstandes oder Vorgangs zu erläutern, so daß es grammatisch nichts weiter als die Umschreibung eines Adjektivs oder Adverbs, eines Epithetons, einer attributiven Ergänzung irgendwelcher Art bedeutet. Oft ist das, was im Gleichnis symbolisch dargestellt wird, etwas, wofür ein eigentlicher, genau entsprechender sprachlicher Ausdruck nicht existiert. Seinen poetischen Charakter erhält das Gleichnis dadurch, daß es einen Komplex von besondersartigen, künstlerisch geformten Erinnerungs- und Phantasievorstellungen bildet, die für sich eine Einheit darstellen, aber in ihrem eigentlichen Inhalt eine notwendige Beziehung haben zu der Reihe des ganzen dichterischen Werkes. Das Gleichnis ist nie eine sinnlose Wiederholung oder Verdoppelung dessen, was man auch in eigentlicher Weise hätte sagen können, sondern es bietet meist eine Fortführung und Ergänzung. Durch symbolische Darstellung, durch Herbeiziehen irgendwie analoger Fälle wird schon das Gesagte variiert, es bleibt nie genau dasselbe, da eine neue Beziehung gefunden wird, und gerade diese Variation hat einen eigentümlichen Reiz. Wenn nun auch der eigentliche Ausdruck verschwiegen wird und sofort das Gleichnis dafür eintritt, so wirkt doch das eigentlich Gemeinte mehr oder weniger deutlich mit, es entsteht eine Zweiheit, die uns als solche zwar nicht zum Bewußtsein zu kommen braucht, die uns aber eben das eine als Gleichnis, als Symbol empfinden läßt, in dem wir das eigentlich Gemeinte wahrnehmen. In der Metapher ist die Verschmelzung am intensivsten, und gerade, weil sie dem ausgebildeten Gleichnis gegenüber, in dem die Zweiheit von Gleichnisartigem und eigentlichem Ausdruck schon eher bewußt entwickelt ist, eine undifferenzierte Einheit darstellt, ist sie eine ursprüngliche und notwendige Form der Sprache. Der primitive Mensch hat den eigenartigen Dualismus, der in jedem Gleichnis und jeder Metapher liegt, kaum empfunden, da ihm diese Form nur ein unentbehrlicher Notbehelf war und der eigentliche Ausdruck noch fehlte. Wenn wir aber diese Verbindung bewußt schaffen, dann

ist der Reiz der dualistischen Zusammenstellung natürlich zunächst stark, mit der Zeit jedoch, wenn uns die Verbindung gewohnt wird, stumpft sich auch der Reiz ab, bis sich die Assoziation ganz unbewußt vollzieht und wir schließlich den Ausdruck durchaus als einheitlichen und eigentlichen empfinden, ohne an das Gleichnisartige zu denken. Jede Sprache ist voll von solch erstarrten Metaphern und Bildern jeder Art, der Alltagsmensch gebraucht sie unbesehen, nur ein Dichter spürt manchmal den verborgenen Sinn auf und verleiht ihm eine neue Form. So ist ein dichterisches Gleichnis oft die Wiederbelebung eines derartig toten volkstümlichen Vergleiches oder einer Metapher. Wenn wir geistige Eigenschaften und Vorgänge bezeichnen wollen, so tun wir das meist, indem wir Ausdrücke für körperliche Zustände auf sie übertragen. Die Beispiele dafür sind zahllos. So, wenn wir von einem »harten« Sinn sprechen, ist das sicher eine Art unbewußter, primitiver Metapher, aber selbst der ausführlichere Ausdruck: ein Herz hart wie Eisen, wie Stein erscheint uns kaum noch als Vergleich. Die gleiche Vorstellung war schon den alten Griechen geläufig, und sie werden sich wenig mehr als wir dabei gedacht haben. Aber der Dichter fühlt den poetischen Charakter in die Worte hinein. Od. 23, 172 steht die Metapher »eiserner Sinn«. Dieselbe Vorstellung ist Il. 3, 60 durch ein Gleichnis ausgedrückt:

»Stets ist dir ja das Herz, wie die eherne Axt, unbezwingbar,
Welche das Holz durchstrebt vor dem Zimmerer, wann er zum Schiffbau
Künstlich die Balken behaut, und der Schwung ihm mehret die Mannskraft.«

Od. 23, 103 heißt es: »dir ist stets das Herz härter als Stein.« Man kann leicht sehen, wie das Adjektiv »steinhart« oder »steinern«, die komparativische Wendung »härter als Stein« und der Vergleich »hart wie Stein«, der ja auch den anderen Ausdrucksweisen zugrunde liegt, in der Bedeutung ganz gleichartig sind. Ein völlig analoges Gleichnis habe ich bei Homer nicht gefunden, aber man kann sich leicht die weitere Ausbildung denken; sehr ähnlich ist doch die Vorstellung, die Il. 16, 34 ausgesprochen ist: von Achilles heißt es, »dich gebar das graue Meer und schroffe Felsen, da dir der Sinn so hart ist.« Hier ist gleichsam die Motivierung der Metapher durch das Bild gegeben. Die Metapher bot eine leise Beziehung, das Bild sucht ein kausales Verhältnis herzustellen. Man kann sich denken: die Vorstellung von dem harten Sinn verbindet sich mit der mehr oder weniger ausgeführten von Felsen, Meer usw. zu einer Art von Gleichnis; wenn man nun nach dem Grund dieser Übereinstimmung fragt (was natürlich rein gefühlsmäßig ohne intellektuelle Überlegung geschehen kann), wird man dazu gelangen können, die Abhängigkeit als eine kausale zu empfinden, so wie es hier der Fall ist. Gerade das ist echt poe-

tische Weise, weil sie den Zusammenhang und das Gleichnisartige des Daseins darstellt, weil sie uns den bildlichen Ausdruck um so eher als berechtigt und notwendig suggeriert. — Wenn der seelische Vorgang oder die seelische Eigenschaft irgendwie mit einer physischen Beschaffenheit verbunden ist, läßt sich dafür natürlich noch leichter eine Parallele beibringen. Der harte, feste Sinn äußert sich in einer körperlichen Ruhe und Standhaftigkeit; so kommt der standhafte Mut des Kriegers eben in dem Standhalten zum Ausdruck. Beispiele für das physische Standhalten finden wir in der äußeren Natur genügend, und wir fühlen in sie den entsprechenden seelischen Zustand hinein: der Dichter braucht sie als Gleichnisse. Homer hat zahlreiche Bilder, die sich auf das Standhalten der Helden beziehen. Il. 13, 437 heißt es von einem Krieger: er stand »wie eine Säule oder ein Baum mit hohem Wipfel unbewegt«. Durch den Vergleich wird die Art und Weise des Stehens beschrieben. Ganz ähnlich ist die Vorstellung bei dem Gleichnis Il. 12, 132: sie standen wie

> »hochwipflige Eichen der Berge,
> Welche den Sturm ausharren und Regenschauer beständig,
> Eingesenkt mit großen und langausreichenden Wurzeln.«

Der Vergleich »wie ein Baum mit hohem Wipfel« ist hier spezialisiert, mit einer größeren Fülle von Vorstellungen umkleidet, so daß ein ausgeführtes Bild entsteht. — Auch Affekte sind hauptsächlich in ihren körperlichen Äußerungen wahrnehmbar, und auch für sie lassen sich mancherlei Deutungen analoger Art aus dem außermenschlichen Dasein anführen. Hauptsächlich werden die Beispiele aus dem Tierleben gesucht, das der primitive Mensch wohl überhaupt zuerst zur Vergleichung und Erklärung seines Wesens heranzieht, bevor er in der unbelebten Natur ein gleichartiges Leben findet. Zur Bezeichnung der Art und Weise, wohl aber auch der Intensität der Trauer und des Klagens wird Od. 16, 216 gesagt:

> »Ach sie weineten laut und klagender noch als Vögel,
> Als scharfklauige Adler und Habichte, welchen die Kinder
> Ländliche Männer geraubt, bevor sie flügge geworden:
> Also nun zum Erbarmen vergossen sie Tränen der Wehmut.«

Wir haben schon mehrfach gesehen, wie ein Gleichnis, das eine Art und Weise ausdrückt, auch ein bloßes Beispiel oder einen ähnlichen realen Fall darstellen kann. Bloße Beispiele stellen meist eine verstandesmäßige Exemplifizierung dar und sind bei dem Dichter natürlich seltener als bei einem Prosaiker, besonders dem Wissenschaftler und Philosophen, der irgend welche Beweise aus ihnen ziehen will[1]).

---

[1]) Vgl. die Behandlung der Beispiele bei Platon (mein Aufsatz über »Das Naturgefühl bei Platon«, Arch. f. Gesch. d. Philos. Bd. 24, S. 167 ff.).

Eine Nebeneinanderstellung realer Fälle fanden wir z. B. Od. 7, 108, wo die Überlegenheit der männlichen und weiblichen Phäaken geschildert werden soll. Oft ist solch ein realer Fall eine einfache Ergänzung oder nähere Bestimmung, namentlich wird ein begründeter Zusatz gern mit einem »wie« oder »als« eingeleitet. Wenn es von Göttern heißt, sie seien »schön wie Götter« oder sie übten eine Tätigkeit aus »leicht wie Götter«, so haben wir eine kausale Erläuterung. Oder man nehme Il. 17, 156:

> »Denn wenn Mut noch die Troer beseelt' und entschlossene Kühnheit,
> Unverzagt, wie Männer sie kräftiget, die für die Heimat
> Gegen feindliche Männer des Kriegs Arbeiten erdulden,
> Würden wir bald Patroklos in Ilios' Mauern hineinziehn.«

Es ist klar, daß solche Beispiele und reale Fälle, die eine Beziehung zu irgendwelchem Gegenstand oder Vorgang des Gedichts haben, Ansätze zu Vergleichen bieten, und daß durch weitere Ausschmückung und kleine Umbiegung des Gedankens leicht ein wirkliches Gleichnis hergestellt werden kann. — Als Odysseus Nausikaa anredet, vergleicht er sie mit Artemis, er bewundert sie als die schönste der Sterblichen, dann (Od. 6, 162 ff.) erzählt er von der Palme am Opferaltar des Apollon auf Delos, die er mit Staunen gesehen hat, und fährt fort: »so bewundere ich dich, Mädchen«. Hier ist ein persönliches Erlebnis des Helden aus der Vergangenheit zum Vergleich genommen.

Ein realer Fall kann auch mit einem »wie« angeführt werden, weil an seiner Realität doch noch ein gewisser Zweifel besteht und man damit die größere oder geringere Wahrscheinlichkeit des subjektiven Scheins bezeichnen will oder seine Annahme nur hypothetisch gemacht wird. Wenn Priamos bei der Teichoskopie von Agamemnon sagt: »er gleicht einem königlichen Mann« (Il. 3, 170), ohne zu wissen, wer er ist, so ist das eine Vermutung nach dem Anschein, die Helena dann bestätigt. Il. 11, 466 wird aus einer Sinneswahrnehmung geschlossen: von Odysseus her kam Geschrei

> »Solchem gleich, als drängten den Einsamen etwa gewaltsam
> Troer, den Weg abschneidend im Ungestüme der Feldschlacht.«

Aus dem Anschein wird durch Analogieschluß, wie schon die Worte »solchem gleich« andeuten, der hypothetische wirkliche Fall gefunden. Irgend ein Anschein oder eine Annahme ist natürlich auch bei den Vergleichen »er flieht wie ein Feigling«, »er liebt ihn wie ein Vater« usw. vorhanden, ebenso bei vielen Vergleichen, die Maßbezeichnungen ausdrücken. Die Übereinstimmung mit dem im Vergleich Ausgesagten kann größer oder geringer sein: der Schein kann eine Sinnestäuschung bezeichnen, infolge deren das wirkliche Verhalten nicht erkannt wurde, es kann auch durch den Vergleich nur ein ähn-

licher Fall herangezogen werden zur Erklärung gewisser Seiten des gemeinten wirklichen Falles. Wie die Aufzeichnung des Scheins leicht gleichnisartig werden kann, zeigt Il. 5, 864:

»Jetzo wie hoch aus Wolken umnachtetes Dunkel erscheinet,
Wenn nach der Schwül' ein Orkan mit brausender Wut sich erhebet:
Also dem Held Diomedes erschien der eherne Ares,
Als er, in Wolken gehüllt, auffuhr zum erhabenen Himmel.«

Hier liegt zweifellos ein sinnlicher Anschein zugrunde, durch die freie Ausgestaltung aber erhält die Darstellung Gleichnischarakter. Wenn es Il. 22, 410 heißt, die Klage um Hektor war der am meisten gleich, wie wenn Ilion von Flammen verzehrt würde, so soll damit die Heftigkeit der Klage zum Ausdruck gebracht werden; man kann schwanken, den Vergleich als einen Anschein oder einen analogen Fall zu betrachten, ein scharfer Unterschied zwischen beiden ist eben nicht vorhanden. Von einem Bild läßt sich auf die Wirklichkeit schließen und die erscheinende Ähnlichkeit beobachten; Il. 18, 418: die auf Achilles' Schild in Gold dargestellten Mägde scheinen

»lebenden gleich, mit jugendlich reizender Bildung:
Diese haben Verstand in der Brust und redende Stimme,
Haben Kraft und lernten auch Kunstarbeit von den Göttern.«

Der Bildcharakter ist da fast ganz vergessen, und es wird erzählt, als ob wirkliche Personen und Handlungen geschildert werden sollten. — Auch in der Odyssee sind Vergleiche dieser Art recht häufig. Es gehören hierher solche Vergleiche: »wie ein kluger Mann«, »wie trunken«, »wie ein Unglücklicher«, »wie ein König« usw., wo ein Anschein oder eine Annahme bezeichnet wird, also eine reale Erklärung gesucht ist. Als Odysseus von Kirke zu seinen Gefährten zurückkehrt, freuen sich diese:

»So als kehrten sie heim in Ithakas felsiges Eiland,
Und in die Stadt, wo jeder geboren ward und erzogen.«
(Od. 10, 416.)

Kurz vorher sind sie mit Kälbern verglichen, die um die Mütter herumspringen. Wir haben hier einen bloß hypothetischen Fall und ein ausgeführtes Gleichnis nebeneinander, die beide nicht wesentlich Verschiedenes aussagen wollen. Od. 8, 159 meint Euryalos von Odysseus:

»Nein fürwahr, o Fremdling, du scheinst kein Mann, der des Kampfes
Kundig sei, so viel in der Menschen Geschlecht auch bekannt sind;
Sondern ein Mann, der beständig im Ruderschiffe herumfährt,
Etwa ein Haupt der Schiffer, die Handelsleute zugleich sind,
Wo du die Ladung besorgst und in Aufsicht jegliche War' hast,
Samt dem erscharrten Gewinn; doch nicht ein Kämpfer erscheinst du.«

Diese Annahme, die sich auf trügerische Wahrnehmung gründet, ist hier ziemlich weit ausgemalt. — Als Odysseus sich in schlechte

Gewande hüllt, erscheint er »wie ein Knecht« und »wie ein Bettler« (Od. 4, 245 ff.). Anschein und Vergleich gehen hier ineinander über. — Der Kyklop war keinem Manne ähnlich,

»nein, gleich dem bewaldeten Gipfel,
Hoch aufsteigender Berge, der einsam ragt vor den andern.«
(Od. 9, 191.)

Ganz ähnlich heißt es Od. 10, 113 von einem Riesenweib: »wie ein Haupt des Gebirgs«.

Der durch einen Vergleich angeführte ähnliche Fall kann zu einem bloßen Zeichen oder Symbol des Gemeinten werden. Eine symbolische Handlung wird Il. 3, 300 gekennzeichnet:

»Blutig fließ' ihr Gehirn auf dem Erdreich, so wie der Wein hier.«

Auch da ist deutlich, wie sich ein solcher Fall zu einem Gleichnis entwickeln kann. — Symbolische Vorgänge sind im Grunde auch diejenigen, die nachher als Orakel gedeutet werden. Od. 15, 159 wird als gottgesandtes Wunderzeichen erzählt, wie ein Adler eine Gans raubt. Helena legt das aus V. 173 ff.:

»Wie er die Gans wegraffte, die fett sich genährt in der Wohnung,
Aus dem Gebirg ankommend, allwo ihm Nest und Geschlecht ist:
So wird Odysseus auch, nach unendlichen Leiden und Irren,
Wieder zur Heimat kehren, ein Rächender.«

Die sprachliche Einkleidung ist hier ganz die eines Gleichnisses.

Wird der ähnliche Fall aus der mythischen Welt genommen, so erhalten wir das mythische Gleichnis. Od. 20, 61 wünscht Penelope, ein Sturmwind möge sie entführen: »so wie Pandareos' Töchter vordem aufhuben die Stürme«. Im Anschluß daran wird die mythische Entführungsgeschichte erzählt, V. 79 kehrt dann zu Penelope zurück: »so mögen mich verschwinden lassen die unsichtbaren Götter«. Od. 21, 293 meint Antinoos, der als Bettler verkleidete Odysseus sei vom Wein betört, und erzählt ihm zur Warnung die Geschichte von dem Kentauren Eurytion, der sich im Rausch zu Gewalttaten hinreißen ließ und dafür bestraft wurde. In der Form ist die Geschichte als ein bloßes Beispiel gegeben: V. 295 »der Wein hat auch den Kentauren ... verblendet«. Il. 24, 601 ff. wird die Geschichte der Niobe in ähnlicher Weise als Exempel benutzt.

Wenn Menschen mit Göttern verglichen werden, so ist meist die Absicht zu erkennen, dadurch eine besonders hervorragende Eigenschaft zu verdeutlichen: schön wie Aphrodite oder Artemis, tapfer wie Ares usw. — Anderseits aber treten die Götter selbst handelnd in die natürliche Welt ein. Die Götter können ja verschiedene Gestalten annehmen, sich verwandeln. So erscheinen sie öfters auf der Erde als Menschen und handeln wie Menschen. Immerhin scheint schon für Homer diese

Vorstellung eines unmittelbaren Verkehrs von Göttern und Menschen nicht unbedingt notwendig mit den Ideen vom Göttlichen verbunden. Die homerischen Götter bilden schon gleichsam eine Welt für sich, nur gelegentlich erscheinen sie als Personifikationen von menschlichen und natürlichen Kräften. Man kann sagen, es ist hier ein gewisser Ansatz gemacht, eine Transzendenz darzustellen, nicht eine Immanenz. Zeus, der höchste Gott, verwandelt sich niemals bei Homer in menschliche Gestalt: er übersieht und regiert die Welt, aber er verkleinert seine Macht nicht dadurch, daß er sie in eine besondere irdische Form kleidete. Am meisten verwandelt sich in Menschengestalt Apollon in der Ilias, Athene in der Odyssee. Bei diesen Götterverwandlungen heißt es entweder allgemein: einem Manne, einem Weib gleich usw., oder es wird ein bestimmter Name gesetzt. Nun aber können sich Götter auch in Tiere oder gar in Naturgegenstände irgendwelcher Art verwandeln. Man denkt an die primitiven Vorstellungen von Fetischen und theriomorphen Göttern. Bei Homer sind nur noch Reste solcher Vorstellungen vorhanden. Wenn der Begriff vom Göttlichen abstrakter gefaßt ist, wird es getrennt von der konkreten Erscheinung, die nur noch als Äußerung und Wirkung seiner Macht oder als begleitender Vorgang gilt. Das Tier ist nicht mehr der Gott selber, sondern das Tier des Gottes, das ihm heilige Tier; die Wolke ist nicht mehr der Gott selber, sondern bezeichnet nur sein Herannahen, die Art, wie der Gott erscheint. Ein letzter Rest solcher Verbindungen von Göttlichem und Natürlichem ist, wie ich glaube, in manchen homerischen Gleichnissen zu sehen (ohne daß man etwa aus dem Inhalt der Gleichnisse direkt auf eine wirkliche frühere Form der Vorstellung von dem betreffenden Gott zu schließen braucht). Es wird da meist ein Gott mit einem Tier oder einem Naturvorgang verglichen, um eine Eigenschaft oder Tätigkeit des Gottes auszudrücken. In manchen Fällen kann man zweifeln, ob eine wirkliche Verwandlung oder ein Vergleich bezeichnet werden soll. Wenn es Il. 7, 59 von Athene und Apollon heißt: »sie saßen Geiern gleichend auf der hohen Buche des Vaters Zeus«, so ist da sicher gemeint, daß sie die Gestalt dieser Vögel angenommen haben, obwohl das ἐοικότες (»gleichend«) auch bei einem Vergleich stehen könnte. Als Hypnos, von Here veranlaßt, Zeus einschläfern will, setzt er sich auf die höchste Tanne des Ida:

> »Gleich dem tönenden Vogel, der nachts die Gebirge durchflattert,
> Chalkis von Göttern genannt und Nachtaar unter den Menschen.«
>
> (Il. 14, 290.)

Auch hier wird man an eine wirkliche Verwandlung denken. Mit Vögeln werden die Götter oft verglichen, meist um die Schnelligkeit

der Bewegung zu kennzeichnen. Wenn von Athene gesagt wird Il. 19, 350: »einem Falken gleichend, dem starkbeschwingten, hellschreienden, sprang sie vom Himmel herab durch den Äther«, oder von Apollon Il. 15, 237: »er eilte vom Idagebirge, einem Habicht gleichend, dem raschen Taubentöter, der der schnellste ist von den Vögeln«, so ist nicht klar, ob hier Verwandlung oder Vergleich vorliegt. In Il. 18, 616: Thetis »sprang wie ein Habicht vom schneeigen Olymp« wird ein Vergleich, der die Schnelligkeit bezeichnen soll, anzunehmen sein; es ist kein Grund vorhanden, weshalb Thetis sich verwandeln sollte, zumal sie die Rüstung des Achilles trägt, die sie von Hephästus empfangen hat. Hera und Athene werden Il. 5, 778 mit scheuen Tauben verglichen, weil sie leise und scheu herankommen. Il. 21, 493 flieht Artemis wie eine Taube:

»Welche, vom Habicht verfolgt, in den höhlichten Felsen hineinfliegt
Tief in die Kluft; weil nicht ihr gehascht zu werden bestimmt war:
Also floh auch jene beträntt.«

Da ist nun unzweifelhaft ein Gleichnis ausgesprochen. — Auch mit Naturvorgängen verschiedener Art bringt Homer seine Götter in Verbindung. Il. 4, 75 kommt Athene vom Olymp in Gestalt eines Sternes:

»Gleich wie ein Stern, den gesendet der Sohn des verborgenen Kronos,
Schiffenden oder dem Heere gewaffneter Völker zu Zeichen,
Strahlend brennt und im Flug unzählige Funken umhersprüht:
Also senkt' hineilend zur Erde sich Pallas Athene.«

Aus dem folgenden ergibt sich da deutlich, daß der Stern eine wirkliche Erscheinung ist: Troer und Achäer sehen ihn staunend und vermuten ein Wunderzeichen in ihm. Il. 5, 864 verschwindet Ares, nachdem er von Diomedes verwundet ist:

»Jetzo wie hoch aus Wolken umnachtetes Dunkel erscheinet,
Wenn nach der Schwül' ein Orkan mit brausender Wut sich erhebet:
Also dem Held Diomedes erschien der eherne Ares,
Als er in Wolken gehüllt, auffuhr zum erhabenen Himmel.«

Die Göttererscheinung wird hier als sinnlicher Schein gekennzeichnet, wie ich schon oben erwähnt habe. Thetis taucht aus dem Meer »wie ein Nebel« (Il. 1, 359). Der Nebel ist wohl sinnlich wahrnehmbar als die Hülle zu denken, in der Thetis erscheint. Il. 17, 547 kommt Athene:

»Wie wenn den purpurnen Bogen den Sterblichen weit an dem Himmel
Zeus ausspannt, ein Zeichen zu sein entweder des Krieges
Oder des Wintersturms, des schaudrigen, welcher die Arbeit
Hemmt, den Menschen im Feld und die blökende Herde betrübet:
Also trat, umhüllt mit purpurner Wolke, die Göttin
Unter Achaias Volk.«

Es wird ein ähnlicher Fall angeführt, ein Gleichnis. Iris fliegt so rasch,

»Wie wenn der Schnee aus Wolken daherfliegt oder der Hagel,
Kalt und geschnellt vom Stoße des hell anwehenden Nordwinds.«
(Il. 15, 170.)

Il. 24, 80 springt sie ins Meer:

> »Gleich wie geründetes Blei, fuhr jen' in die Tiefe hinunter,
> Welches über dem Horn des geweideten Stieres befestigt,
> Sinkt, den gefräßigen Fischen des Meers das Verderben zu bringen.«

Ares brüllt Il. 20, 51 »dem finstren Sturme gleich«.

Ganz abstrakt ist das schon oben (S. 112) erwähnte Gleichnis Il. 15, 80: Here eilt, wie der Gedanke eines vielgereisten Mannes umherspringt. Nur die Schnelligkeit der Bewegung soll hier verdeutlicht werden.

In der Odyssee erscheint Athene öfters in verschiedener Gestalt. Od. 3, 372 enteilt sie, nachdem sie in Menschengestalt auf der Erde geweilt hat, »einem Adler gleichend«. Das folgende zeigt, daß eine tatsächliche Verwandlung damit gemeint ist, Staunen ergreift alle über die Erscheinung, und Nestor spricht darüber. Auch Od. 22, 240 muß man an eine wirkliche Erscheinung glauben: Athene saß auf dem Dachbalken »gleich der Schwalbe von Ansehn«. Od. 1, 320 entfliegt Athene »wie ein Vogel«, Od. 6, 20 eilt sie »wie Windeswehen«: in diesen Fällen soll wohl nur die Schnelligkeit durch einen Vergleich bezeichnet werden. Hermes eilt über das Meer (Od. 5, 51):

> »der flüchtigen Möve vergleichbar,
> Die um furchtbare Busen der weit einöden Gewässer
> Fische sich fängt und häufig die Fittiche taucht in die Salzflut:
> Ihr gleich schwebte daher durch viel Aufwallungen Hermes.«

Auch da soll eine Art der Bewegung durch ein Gleichnis ausgedrückt werden; ähnlich wohl Od. 5, 353: Leukothea taucht ins Meer »dem Wasserhuhn gleich«. Wir haben im zweiten Fall einen kurzen Vergleich, im ersten einen solchen, der durch einen Relativsatz erweitert ist. Wirkliche Verwandlung wird man hier nicht vermuten, da sie überflüssig, wenn auch nicht völlig sinnlos wäre.

Abschließend möchte ich noch einige besondersartige Fälle kurz erwähnen, von denen aus man auch leicht einen Übergang zum Gleichnis finden kann. Verschiedene Male sind uns schon Ausdrücke mit Negationen begegnet, die sich nur in der sprachlichen Form von Gleichnissen oder Vergleichen unterschieden. Denn indem die Negation ausschließt, stellt sie doch eine besondersartige Beziehung und einen Vergleich her. Negative Bestimmungen können auch mit vollerem Inhalt erfüllt und durch Umschreibungen und ganze Bilder ausgesprochen werden. So sagt Achilles von der Unmöglichkeit eines Vergleichs mit Hektor (Il. 22, 262):

> »Wie kein Eid die Löwen und Menschenkinder befreundet,
> Auch nicht Wölf' und Lämmer in Eintracht je sich gesellen;

Sondern bitterer Haß sie ewig trennt voneinander:
So ist nimmer für uns Vereinigung.«

Es lassen sich ja Bestimmungen verschiedener Art durch erweiterte Ausführung zu Schilderungen und Bildern gestalten. Man redet nicht mit Unrecht von den Gleichnissen als poetischen Bildern, denn der Übergang von der bloßen bildlichen Schilderung zum Gleichnis ist oft leicht zu vollziehen. Il. 11, 86 wird z. B. die Bezeichnung der Tageszeit durch ein vollständiges Bild gegeben:

»Doch wenn ein Mann, holzhauend im Forst, sein Mahl sich bereitet,
An des Gebirges Abhängen, nachdem er die Arme gesättigt,
Ragende Bäume zu haun, und Unlust drang in die Seele,
Und nach erquickender Kost sein Herz vor Verlangen ihm schmachtet:
Jetzo mit Kraft durchbrachen die Danaer kühn die Geschwader.«

Ich glaube gezeigt zu haben, daß Gleichnisse auf verschiedene Weise entstehen, daß sie naturgemäß sich entwickeln können aus Wahrnehmungen und Vorstellungen, wie solche das praktische Leben beherrschen, und daß der Übergang vom »eigentlichen« zum »uneigentlichen« Ausdruck durchaus schwankend ist, so daß man bei manchen Fällen zweifeln kann, welcher Art sie zuzuordnen sind. Das Gleichnis erscheint demnach als ein vollkommen natürliches und notwendiges Stilmittel der Poesie. Gewiß ist es ein Schmuck, aber Schmuck ist die poetische Ausdrucksweise überhaupt, und sie ist oft eine Umschreibung und Erweiterung der prosaischen Redeweise zum Zweck einer ästhetischen Wirkung. So wie der Schmuck, den wir an unserem Körper tragen, uns nicht als eine wertlose und störende Zutat erscheint, so ist das Gleichnis eine Verschönerung, eine Erhöhung der poetischen Form.

Mehrmals habe ich schon einen kurzen Vergleich und ein ausgeführtes Gleichnis derselben Art nebeneinandergestellt. Ich will nun noch an einigen Beispielen zeigen, wie sich eins aus dem andern entwickeln kann, ohne behaupten zu wollen, daß sich die Entwicklung tatsächlich immer so vollzogen habe: die logische oder psychologische Reihe braucht durchaus nicht stets mit den wirklichen Äußerungen parallel zu gehen, infolge besonderer Umstände kann das tatsächliche Auftreten einer Stufe ja früher oder später oder überhaupt nicht geschehen sein. Die Entwicklung des Vergleichs zum Gleichnis war zu Homers Zeiten in vielen Fällen wohl schon vollzogen, manche Formen waren schon traditionell und wurden es immer mehr. Es kann mitunter auch der umgekehrte Vorgang stattgefunden haben, daß ein Gleichnis zu einem Vergleich abgekürzt worden ist. Im allgemeinen aber ist die Richtung die, daß aus einem Vergleich ein Gleichnis weitergebildet wird. Die Beiwörter, Relativsätze usw. verraten meist deutlich, daß sie schmückende Zusätze sind, Erweiterungen, Striche

und Farben, durch die aus der bloßen Umrißzeichnung ein wirkliches Bild entsteht. Sehr oft wird z. B. ein Held mit einem Gott verglichen, meist heißt es ganz kurz: »wie ein Gott«, »einem Gott gleich« usw., oder der Vergleich ist gar in einem Beiwort versteckt: göttergleich (θεοείκελος, ἰσόθεος, θεοειδής usw.). Dann aber kann auch der Name eines bestimmten Gottes genannt werden: meist ist es Ares (der Held kämpft wie Ares usw.). Il. 2, 478 wird gar von Agamemnon gesagt: er war an Augen und Haupt dem Zeus gleich, an Hüften dem Ares, an Brust dem Poseidon. Der Vergleich kann zu einem Gleichnis ausgebildet werden, so Il. 7, 208: Ajas stürmt

»wie Ares der Ungeheure herannaht,
Wenn in die Schlacht zu Männern er eingeht, welche Kronion
Trieb zum erbitterten Kampfe der geistverzehrenden Zwietracht:
So stürmt Ajas einher.«

Il. 13, 295 wird Meriones mit dem »stürmenden Ares« verglichen, gleich darauf heißt es (V. 298): Meriones und Idomeneus gehen zum Kampfe,

»Wie wenn Ares zum Kampf eingeht, der Menschenvertilger,
Und ihm der Schrecken, sein Sohn, an Kraft und Mut unbezwingbar,
Nachfolgt, welcher erschreckt auch den kühn ausharrenden Krieger;
Beid' aus Thrakien gehn sie zu Ephyrerscharen gewappnet,
Oder zum Phlegyervolke, dem mutigen: aber zugleich nicht
Hören sie beider Gebet, ein Volk nur verherrlichet Siegsruhm.«

Il. 15, 605 steht der Vergleich mit Ares neben einem längeren Vergleich aus ganz anderem Gebiet: Hektor tobte umher

»wie Ares mit raffendem Speer, und wie Feuer
Schrecklich die Berge durchtobt, in verwachsener Tiefe des Waldes.«

Im Original sind die beiden Vergleiche nicht durch »und«, sondern durch »oder« (ἤ) verbunden. — Mädchen und Frauen werden mit Göttinnen verglichen: Aphrodite, Artemis, Athene. Als hypothetisch wird ein solcher Vergleich gesetzt Il. 9, 389, wo sich Achilles weigert, eine von Agamemnons Töchtern zu heiraten:

»Trotzte sie auch an Reiz der goldenen Aphrodite,
Wär' auch, wie Pallas Athene, sie klug an künstlicher Arbeit.«

Der Vergleich mit Artemis wird zu einem vollständigen Gleichnis ausgeführt Od. 6, 102:

»So wie Artemis herrlich einhergeht, froh des Geschosses,
Über Taygetos Höhn und das Waldgebirg Erymanthos,
Und sich ergötzt, Waldeber und flüchtige Hirsche zu jagen;
Sie nun zugleich und Nymphen, des Ägiserschütterers Töchter,
Ländliche, hüpfen in Reihn; und herzlich freuet sich Leto;
Denn sie ragt vor allen an Haupt und herrlichem Antlitz,
Leicht auch wird sie im Haufen erkannt; schön aber sind alle:
Also schien vor den Mädchen an Reiz die erhabene Jungfrau.«

So kann sich ein Gleichnis recht wohl aus einem Vergleich entwickeln, und es ist oft willkürlich, ob man einen etwas länger ausgeführten Vergleich noch Vergleich oder Gleichnis nennt: der Übergang ist damit gekennzeichnet. — Der Glanz der Waffen wird mehrfach mit Feuerschein oder Sternenglanz verglichen. Auch hier ist leicht eine Überleitung vom Vergleich zum Gleichnis zu finden. Il. 22, 134 stehen zwei Vergleiche nebeneinander: »Das Erz umleuchtete ihn gleich dem Schein des lodernden Feuers oder der aufgehenden Sonne«. Geläufiger ist der Vergleich »wie ein Stern«. Eine Spezialisierung und Erweiterung des Vergleichs gibt uns Il. 22, 26: Priamos sieht den Achilles:

»Leuchtend in Glanz, wie den Stern, da er hinflog durch das Gefilde,
Welcher im Herbst aufgeht und überschwänglich an Klarheit
Scheint vor vielen Gestirnen in dämmernder Stunde des Melkens,
Welcher Orions Hund genannt wird unter den Menschen;
Hell zwar strahlt er hervor, doch zum schädlichen Zeichen geordnet,
Denn viel dörrende Glut den bekümmerten Sterblichen bringt er:
Also strahlte das Erz um die Brust des laufenden Herrschers.«

Il. 22, 317 wird der Glanz des Speeres beschrieben:

»Hell wie der Stern vorstrahlet in dämmernder Stunde des Melkens,
Hesperos, der am schönsten erscheint vor den Sternen des Himmels.«

Mehrfach begegnet uns der Vergleich: »sie kämpften gleich dem lodernden Feuer.« Il. 17, 736 steht das Gleichnis:

»Stets nachtobte des Kriegs Wut,
Ungestüm, wie ein Feuer, die Stadt der Männer durchstürmend,
Plötzlich in Flamm' auffliegt und verbrennt, weg schwinden die Häuser
Im hochlodernden Glanz; und hinein saust mächtig der Sturmwind.«

Der Held im Kampf wird oft mit einem wilden Tier verglichen, so z. B. »wie ein Eber«. Zum Gleichnis erweitert ist diese Vorstellung Il. 17, 281:

»Grad an stürmt' er durch Vordergewühl, wie ein trotzender Eber
Einbricht, der im Gebirg Jagdhund' und rüstige Jäger
Leicht auseinander zerstreut, ringsher durch die Tale sich drehend.«

Überaus häufig ist der Vergleich »wie ein Löwe«, manchmal wird er durch irgendwelche Beifügungen erweitert wie Il. 17, 542: »wie ein Löwe, vom mächtigen Stiere gesättigt«, und so findet sich das Bild vom raubenden Löwen bald mehr bald weniger ausgeführt bis zu ganz langen Gleichnissen. Gar oft erweisen sich die Gleichnisse als Vergleiche, die durch einen Relativsatz erweitert sind. So ist z. B. auch der gebräuchliche Vergleich »wie die Weiber« ausgeführt Il. 20, 252:

»gleich den Weibern,
Die, zum Zorne gereizt von herzdurchdringender Feindschaft,
Lästern gegeneinander, hervor auf die Gasse sich stürzend,
Manches wahr, und auch nicht; denn der Zorn gebietet auch solchen.«

Manchmal geht dabei die Satzkonstruktion in die eines Hauptsatzes über: man sieht da, wie die Vorstellung wächst und das Bild immer mehr ausgemalt wird. Il. 6, 146 heißt es: »wie Blätter, so ist das Geschlecht der Menschen«. Das ist ein einfacher Vergleich, der aber erst durch den folgenden Hauptsatz seine volle Erklärung und Begründung erhält und so zu einem Gleichnis ausgestaltet wird:

> »Blätter verweht zur Erde der Wind nun, andere treibt dann
> Wieder der knospende Wald, wann neu auflebet der Frühling:
> So der Menschen Geschlecht, dies wächst und jenes verschwindet.«

Il. 21, 463 haben wir dann nur den Vergleich von den Menschen, »die den Blättern gleich, bald auflebend entstehen, der Erde Frucht genießend, bald leblos schwinden«. — Es können in dieser Weise auch bloß metaphorische Ausdrücke zu Gleichnissen erweitert werden; Il. 17, 570:

> »Und in das Herz ihm gab sie der Flieg' unerschrockene Kühnheit,
> Welche, wie oft sie immer vom menschlichen Leibe gescheucht wird,
> Doch anhaltend ihn sticht, nach Menschenblute sich sehnend.«

Ähnlich gebaute Gleichnisse sind häufig: die Vergleichsbestimmung wird durch ein Substantivum gegeben, ein angehängter Nebensatz führt die Vorstellung weiter aus. Il. 16, 745 steckt die Metapher im Verbum, und die Ausführung des Vergleichs wird durch einen vollständig neuen Satz bewerkstelligt:

> »Wunder, wie ist er behende, der Mann! wie leicht er hinabtaucht!
> Übt' er die Kunst einmal in des Meers fischreichen Gewässern,
> Viele ja sättigte wahrlich der Mann mit gefangenen Austern,
> Hurtig vom Bord abspringend, wie hohl auch stürme die Brandung:
> So wie jetzt im Gefild er behend aus dem Wagen hinabtaucht!
> Traun, auch im troischen Volk sind unvergleichbare Taucher!«

Aus all dem bisher Gesagten läßt sich erkennen, daß die Gleichnisse bei Homer nicht festgewordene Formeln sind, sondern die verschiedensten Funktionen ausüben können. Der Dichter schafft im Gleichnis Beziehungen, und gerade das Gleichnis gewährt uns einen Einblick in das Schaffen des Dichters. Die mannigfache Art, wie das Gleichnis verwendet wird, zeigt, daß der Dichter dies poetische Mittel frei verwertet. Es ist ihm notwendig zur Erzielung eines poetischen Ausdrucks überhaupt, unentbehrlich, weil aus der Sprache selbst geboren, es ist ihm anderseits ein Mittel, in den festgelegten Inhalt andere Bilder einzusetzen, die vielleicht seine subjektiven Gefühle und Stimmungen eher aussprechen und der ganzen Komposition einen höheren Schmuck und künstlerisches Leben verleihen. Der Dichter, der wie in der Ilias durch den vorliegenden Stoff (die schon ausgebildete Sage) gebunden ist, kann sich in Bildern und Gleichnissen freier bewegen, seine Phantasie und Schöpfungskraft betätigen. So

sind gerade die Gleichnisse ein Abdruck des persönlichen Geistes. Daß auch Gleichnisse und mehr noch kürzere Vergleiche einfach durch Tradition übernommen sein können, ist selbstverständlich. Der Dichter kann sie sich von seinen Vorgängern aneignen, oder er kann auch aus prosaischer, volkstümlicher Redeweise schöpfen. In diesem Sinn sind auch die homerischen Gleichnisse zum größten Teil sicher nicht frei erfunden. Aber Eigentum des Dichters ist die Ausgestaltung der Bilder, die neue Form, die er mehr oder weniger überkommenen Vorstellungen verleiht, die Art, wie er sich in diese einlebt. Die ausgeführten Gleichnisse bei Homer lassen uns oft auf eine lebhafte Gestaltungsfreude schließen, auf ein Verlangen nach persönlichem Ausdruck, auf einen Drang, der Phantasie Spielraum zu lassen. Wenn man sprachlich-stilistisch das nicht nachweisen kann, sondern meist unpersönliche, epische Formeln zu finden meint, so ist zu berücksichtigen, daß eben die Menschen zu Homers Zeit noch gar nicht die Fähigkeit haben konnten, sich in individuell abgetönter Rede poetisch auszudrücken; das ist erst eine Errungenschaft der höheren Kultur. Noch heute ist der Mann aus dem Volke in seiner Sprache nach Wortschatz und Syntax beschränkt. Die Formen der Poesie setzten sich in langer Entwicklung fest und wurden eben *die* Formen, in denen man sich ausdrücken *mußte*, wenn man dichten wollte. Wir haben nur noch die äußeren Reste von Dichterwerken; das Leben, das die Künstler hineingaben, können wir nicht mehr unmittelbar nachahmen. Wenn uns die Ilias so ganz »objektiv« erscheint, so hat das sicher zum großen Teil seinen Grund darin, daß wir die Formen des Ausdrucks eben als bloße Formeln empfinden, daß wir uns vom Standpunkt einer raffiniert ausgebildeten Sprache nicht mehr zurückversetzen können in eine solche, die mit einfachen Mitteln arbeiten mußte. Wer sagt uns aber, daß die Dichter, die sich in jenen Formen ausdrückten, weniger dabei fühlten und weniger subjektiv sein wollten?

(Schluß folgt.)

Bemerkungen.

Zur Ästhetik der Abstraktion.

Von

Hugo Marcus.

Ferne und Perspektive, Dämmerung, Schattenriß und Augenblinzeln, diese optischen Verhaltungsweisen verleihen den Dingen, die unter ihren Einfluß geraten, einen eigentümlichen Reiz, wie ihn die Nähe und Helle nicht hat. Wie kommt das? Die Ferne verkleinert die Dinge perspektivisch, die Dämmerung verdunkelt sie. Beides erwirkt, daß die Details schwinden, und damit treten zugleich notwendig auch die großen und charakteristischen Züge um so stärker und ungestörter heraus. Die Dinge erhalten in sich Ungeteiltheit durch Details, das ist Größe, und Ungestörtheit durch Details, das ist Abrundung, ja Schönheit. Ebenso werden sie einfacher, also rascher faßlich, eindrucksvoller und beim Verlust so vieler kleiner Erinnerungszeichen vieldeutiger; endlich aber auch durch die Veränderung fremder und also assoziationskräftiger.

Begriff, Idee, Ideal; Phantasie, Traum, Hoffnung; Erinnerung, Geschichte Einzelwort, Schlagwort und Titel, Dichtung, Kunst: diese von den höheren seelischen Funktionen geübten Tätigkeiten und von ihnen geschaffenen Bildungen verleihen den Dingen, die unter ihre Macht geraten, einen eigentümlichen Reiz, wie ihn das Konkret-Greifbar-Sinnliche, unmittelbar Gegenwärtige, das unstilisierte Leben zumeist nicht hat. Wie kommt das? Begriff, Idee, Erinnerung, Geschichte, Dichtung, Kunst tilgen von den Dingen ein Merkmal nach dem anderen, zuvörderst die zufälligen Einzelheiten; und die verbleibenden Hauptzüge gewinnen Ungeteiltheit, also Größe, Ungestörtheit, also Schönheit, eindrucksvolle Leichtfaßlichkeit, geheimnisstarke Vieldeutigkeit und reiche Assoziationskraft.

Demnach wären die beiden Verfahrungsweisen also dieselben: das Verfahren der Sinnlichkeit, insbesondere das des reichsten Sinnes (des Auges) bei der perspektivischen Ferne und in der Dämmerung, bei Schattenriß und Augenblinzeln, — und das Verfahren der höheren geistigen Funktionen in Begriffs- und Ideenbildung, Erinnerung, Dichtung, Kunst. Beide bestünden nämlich in der Tilgung von immer mehr Einzelheiten. Dies aber macht das recht verstandene Wesen der Abstraktion aus. Abstraktion pflegt man gemeinhin nur den höheren geistigen Funktionen zuzuschreiben. Nun sehen wir, daß es auch eine sinnliche, eine optisch-perspektivische Abstraktion, ja, es ließe sich geradezu sagen, eine sinnlich-optische Logik und Dialektik gibt. Die geistigen Funktionen der Begriffsbildung, Erinnerung, Dichtung, Kunst aber könnten wir, den Sachverhalt umkehrend, nun ebensogut auch als Faktoren einer geistigen Perspektive und Optik ansprechen.

Die Übereinstimmung hier und dort wird nur noch deutlicher, wenn wir dann weiter erkennen, wie beide Gebiete doch auch die gleichen Nachteile ihrer Vorzüge haben. Ferne und Dämmer nicht anders als Begriff und Idee sind vergleichsweise blaß gegenüber dem detaillierten Leben, schemenhaft, leicht erschöpft und

ohne die Fülle kleiner Anregungen, die das Unmittelbare gerade durch seinen Merkmalsreichtum bietet.

Aus allem aber geht hervor: es ist zu guter Letzt mehr als Spiel und Bild, es ist die Verdeutlichung einer gleichen inneren Struktur, wenn wir im einzelnen sagen: die Ferne macht die Dinge schön und blaß wie Erinnerungen, wie Ideen, wie Begriffe. Ideen und Begriffe, Dichtung und Kunst verfernen uns die Dinge. Die Erinnerung waltet als Künstlerin, das Ideal dichtet, Begriffsbildung, Kunst, Erinnerung, Hoffnung und nicht zum wenigsten Dichtung idealisieren usw. usw.

Im Rahmen beider Gebiete, innerhalb der sinnlichen Abstraktion und innerhalb der höher geistigen Perspektive, läßt sich nun noch zwischen zwei Gruppen scheiden: nämlich zwischen unwillkürlich-unfreiwilligen, schon durch den seelischen Habitus selbst als notwendig bedingten Detailtilgungen; hierher gehören sinnlicherseits perspektivische Ferne und Dämmerung, geistigerseits Idee, Erinnerung und Geschichte. Und zwischen freiwillig gewollten, ja bewußt geübten Detailtilgungen wie Augenblinzeln und Schattenriß im Bezirk der Sinnlichkeit und von höher geistigen Funktionen Begriffsbildung, Kunst und Dichtung.

Besprechungen.

Ernst Bergmann, Die Begründung der deutschen Ästhetik durch Alex. Gottlieb Baumgarten und Georg Friedrich Meier. Leipzig 1911, Verlag von Roeder u. Schunke. gr. 8°. 273 S.

Dies Buch hält die Mitte zwischen literaturgeschichtlicher und philosophiegeschichtlicher Untersuchung. Ich begrüße es als eins der noch viel zu seltenen Bücher, die der Wissenschaft Forschungen im »fruchtbaren Bathos« der Geschichte an die Hand geben. Schon oft habe ich ausgesprochen und bei der historischen Behandlung der deutschen Psychologie im einzelnen zu zeigen versucht, daß man zu falschen Anschauungen gelangt, wenn man sich nur der Auslese führender Geister widmet. Auch Bergmanns Arbeit macht deutlich, wie unmittelbar unsere Kenntnis gefördert und wie sehr unsere Einsicht erweitert wird, sobald die minder hervorragenden Leistungen der Vergangenheit beachtet werden. Freilich ist es dem Verfasser noch nicht geglückt, die Tatsachen überall in eine klare geschichtliche Entwicklung einzuordnen: der Stoff wird in kurzen Kapiteln bald hierhin bald dorthin geworfen, und die entscheidenden Punkte treten nicht plastisch genug hervor. Aber die Kunst einer genauen und doch übersichtlichen, gewissenhaften und doch durchgebildeten Darstellungsweise wird der Verfasser sich vielleicht später erarbeiten; vorläufig bleiben wir ihm für belehrende Einzeluntersuchungen verpflichtet.

Die Schweizer haben zuerst (1727) den Plan einer umfassenden und psychologisch begründeten Poetik entworfen. Ihre Bedeutung schätzt Herr Bergmann sehr gering, zu gering. Das ist um so merkwürdiger, als er zugeben muß, daß Baumgartens Ästhetik weithin unter dem Einfluß der Schweizer steht. In Baumgartens Ästhetik, zunächst in den Meditationes (1735), findet er den Beginn unserer deutschen Ästhetik. Das Neue liegt in der Forderung »sinnlicher Anschaulichkeit« für die redenden Künste; die bekannte Definition der Schönheit als *perfectio cognitionis sensitivae qua talis* bedeutet, wenn man sinngemäß übersetzt, »sinnliche Anschaulichkeit des in der Gefühls- und Phantasiewelt Erzeugten«. Dieser Lehre ist nun gegen Gottscheds Nachahmungstheorie — Gottsched fordert vom Dichter, er müsse »ein geschickter Nachahmer aller natürlichen Dinge« sein — von G. F. Meier zum Siege verholfen worden. Meier hat aber noch mehr getan. Er hat sowohl die Ästhetik Schillers als auch diejenige Kants vorbereitet. Das erste erschließt der Verfasser aus einer Abhandlung vom Jahre 1745. Hier sagt nämlich Meier: es könne jemand ein sehr großer Gelehrter sein, aber so lange er »kein Kenner der schönen Wissenschaften« werde, bleibe er »ein ungeschliffener Klumpe«. Das heißt doch bloß, daß Meier, im Hinblick auf Frankreich, den Stubengelehrten etwas mehr weltmännisches Wesen, eine feinere Bildung und einen gewissen Zusammenhang mit dem Leben der Kunst wünscht. Wie man aus solchen, damals nicht seltenen Bemerkungen schließen kann, daß hier der Keim zu Schillers Briefen über ästhetische Erziehung liege, ist um so schwerer verständlich, als doch Schiller selbst über andere Anregungen zu seiner Auffassung keinen Zweifel läßt. Beachtenswerter scheint mir der Hinweis auf einen Zusammenhang zwischen Meier und

Kant. In der »Kritik der Scherze« (1744) wird Kritik allgemein bestimmt als »Wissenschaft, von den Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten aller möglichen Dinge zu urteilen«. Eine andere, nur ein Jahr spätere Abhandlung spricht von einer Logik der Kritik als von einer Theorie der Urteilskraft oder des Geschmacks; ihr eigentlich theoretischer Teil ist eine »Beurteilungskunst« auf Grund des Geschmacks, enthält aber Regeln, die Vollkommenheit »überhaupt zu erkennen«. Dennoch lehrt Meier, daß das ästhetische Urteil logisch nicht nachweisbar sei. Man sieht, daß Ähnlichkeiten mit Kant vorliegen. Wenn Herr Bergmann einmal diesen Dingen weiter nachgehen wollte, würde wohl eine fruchtbare Untersuchung entstehen.

Insofern ist jedenfalls Meier der Vorbote einer neuen Zeit gewesen, als er nicht mehr an dem früher üblichen engen Begriff der Kunst festhielt. Ob »gewisse schöne Geschicklichkeiten des Leibes« wie Tanzen und Fechten zu den Künsten zu rechnen sind, oder nur die »schönen Geschicklichkeiten der Seele«, wagte er nicht zu entscheiden. Aber er war sich darüber wenigstens ganz klar, daß die bildenden Künste ebenso der ästhetischen Beurteilung unterliegen wie die Poesie. In der Ausführung freilich blieb er doch immer wieder an der Dichtkunst haften. Der alte Zusammenhang ließ sich nicht so schnell zerstören. In den letzten Kapiteln des Bergmannschen Buches wird außerdem gezeigt, »wie eng die Schicksale der neuen Wissenschaft der Ästhetik und der jungen deutschen Dichtung durch die Persönlichkeit Meiers untereinander verwachsen waren und wie beide gemeinsam im Kampf mit der alten Zeit (Gottsched) sich den Weg ins Allgemeinbewußtsein der Nation gebahnt haben«.

Als Anhang ist eine Sammlung von Briefen Meiers beigefügt. Sie hätten, glaube ich, ohne Schaden ungedruckt bleiben können. Aber da sie nun einmal vorliegen, will ich unseren Lesern ein paar Sätze daraus zu ihrer Erheiterung mitteilen, indem ich mich auf Schopenhauers Rechtfertigung des Scherzes berufe, »welchem eine Stelle zu gönnen in diesem durchweg zweideutigen Leben kaum irgend ein Blatt zu ernsthaft sein kann«. Meier schreibt an Gleim: »Denken Sie einmal, ich habe heute demonstrieren müssen: *Omne A est A*. Wie trocken ist das nicht! Ich würde es nicht haben ausstehen können, wenn ich nicht, mitten unter dem Vortrage, stat des doppelten abstrakten A in meinem Gemüthe gedacht hätte: Alle schönen Mädgen sind küssenswürdig. Denn Sie müssen wissen, daß ich ein artig Mädgen und eine küssenswürdige Creatur einander in eben dem Grade für einerley halte als zwey A.«

Berlin. Max Dessoir.

Konstantin Oesterreich, Die Phänomenologie des Ich in ihren Grundproblemen. I. Bd. Das Ich und das Selbstbewußtsein. Die scheinbare Spaltung des Ich. Leipzig, Joh. Ambr. Barth, 1910, gr. 8°, 532 S.

In einer Zeit, wo durch die Theoretiker der »Einfühlung« das Problem der Stellung des »Ich« im künstlerischen Erleben in den Mittelpunkt des Interesses gerückt ist, wird dem Ästhetiker vielleicht dieses Buch willkommen sein, das zwar die Fragen der Kunstlehre nur kurz berührt, aber dafür eine gründliche und tiefdringende psychologische Analyse des »Ichbegriffes« unternimmt und sich als Hauptziel gesetzt hat, die Ichphänomene von dem Nicht-Ichhaften sorgfältig zu scheiden. Die Einfühlung wird speziell im III. Kapitel des ersten Teiles behandelt und zwar werden drei verschiedene Stadien des Einfühlungsprozesses unterschieden. Im ersten Stadium bin ich mir deutlich bewußt, daß die durch einen Gegenstand erregten Gefühle nur mir angehören, die zweite Stufe ist die des Nachfühlens, des Nacherlebens, die dritte Stufe ist die der völligen Vereinigung mit dem

Objekt. Es wird dann untersucht, wie weit die beschriebenen Phänomene auf Täuschungen beruhen. — Auch der noch ausstehende zweite Band des vorliegenden Werkes, der die Ekstase vor allem behandeln soll, dürfte noch mancherlei Interessantes für den Ästhetiker bringen.

Berlin-Halensee. Richard Müller-Freienfels.

Walther Schmied-Kowarzik, Intuition. Ein Beitrag zur Psychologie des ästhetischen Erlebens. Leipzig 1910, Johann Ambrosius Barth. 35 S.

Aus dem erfreulichen Bestreben heraus, die Autonomie der Kunst durch Zurückgehen bis auf ihre psychologischen Fundamente zu sichern, versucht W. Schmied-Kowarzik den Begriff der Intuition in den Mittelpunkt ästhetischen Erlebens zu stellen. Ausgehend von dem Gedanken, daß den charakteristischen Merkmalen des ästhetischen Gegenstandes eine charakteristische Beschaffenheit der psychologischen Bedingungen entsprechen müsse, sucht er nachzuweisen, daß die Intuition das leisten könne, was wir vom ästhetischen Gegenstand verlangen. Er stellt als wesentliche Eigenschaften des Schönen dreierlei in Übereinstimmung mit bekannten ästhetischen Definitionen fest: 1. die Einheit in der Mannigfaltigkeit; 2. diese wird näher dadurch bestimmt, daß sie in der (scheinhaften) Gestalt, nicht im Stoff sich ausdrückt (wobei der Verfasser eine nicht ganz einleuchtende Gegensätzlichkeit von Gestalt und Stoff zu dem Gegensatz von Form und Inhalt konstruiert); 3. das Schöne hat normativen Charakter. — Die ästhetische Einheit in der Mannigfaltigkeit wird der logischen Einheit entgegengesetzt, sofern erstere nie eine Zusammensetzung voraussetzt und weder abstrakte Gleichheit noch rationale Meßbarkeit diskreter Glieder bedeutet. — Als Gestalt wird die in abstrakten Begriffen nicht wiederzugebende innere Harmonie im ganzen des Kunstwerks bezeichnet. Der normative Charakter endlich soll das Schöne gegen sensualistische und — was bedenklicher klingt — auch gegen rationalistische Ausdeutungen abgrenzen.

Das diesen Objektbestimmungen korrespondierende psychologisch-ästhetische Erlebnis muß also derart beschaffen sein, daß es Einheit, Gestalt und Norm erfassen kann. — Auf Grund einer Durchprüfung der psychologischen Theorien, die im wesentlichen am Jodlschen psychologischen Schema von Gefühls-, Vorstellungs- und Verstandeserlebnissen sich orientiert, kommt der Verfasser zur Überzeugung, daß keine dieser psychologischen Theorien (auch nicht die Einfühlungstheorie, die sich dem Schema nicht einfügt) sich zur Grundlage für eine Psychologie der Ästhetik eignet. In Ergänzung der Jodlschen Kategorie der »zusammenfassenden Erlebnisse«, die zunächst nur das Urteil umfaßt, führt der Verfasser dort den Begriff der Intuition ein — ein Ausdruck, den er wegen geringerer Belastung ähnlichen (wie Schauen, Phantasie usw.) vorzieht.

Auf das Spezifische, das der Intuition eignet, weisen bereits Machsche und Ehrenfelssche Gedanken hin — es läuft im wesentlichen darauf hinaus, daß die Zusammenfassung ein Plus enthält gegenüber ihren Elementen, daß z. B. die Melodie mehr sei als die Summe der Töne, daß auch gleiche Melodien von verschiedenen Tönen gebildet werden können, — es ist das, was als Gestaltqualität bezeichnet worden ist. Zwischen Intuition und Urteil (als den beiden Einheiten im Mannigfaltigen) werden nun Gemeinsamkeiten und Unterschiede statuiert, die nicht gerade glücklich herausgearbeitet sind und in der Hauptsache auf den hier etwas leeren Gegensatz von Rationalem und Irrationalem hinauslaufen; dazu wird von logischer Seite meist einseitig das Existenzialurteil als Schema herangezogen und die logische Gültigkeit als ein »Sein« oder »Sein-Müssen« der ästhetischen als Sein-Sollen entgegengesetzt, was einigermaßen bedenklich ist. »Der Kern des ästhe-

tischen Erlebnisses ist also das synthetische Erlebnis der Intuition.« »Schönheit ist nur für die Intuition lebendig, so wie Wahrheit nur für das Urteil.« — Die grundlegenden Sinnesintuitionen sind Tonintuitionen, Farbenintuitionen, Zeitintuitionen, Raumintuitionen (welche beiden in dieser Koordinierung kaum zulässig sein dürften) und Intuitionen, die mehrere verschiedene Sinnesinhalte umfassen. — Die Analyse dieser einzelnen Intuitionen weist eine Reihe von Fehlern und zum mindesten wenig zwingende Willkürlichkeiten auf; so z. B. wenn die Harmonie in höchst äußerlicher Weise ein Verwandtschaftsverhältnis von Tönen genannt wird, sofern diese streng gleichzeitig sind (im Gegensatz zur Folge der Melodie). Es ist klar, daß so das Wesen der Harmonie (die in jeder Gestalt der Melodie unbeirrt zugrunde liegt) nicht näher erfaßt werden kann. Ähnlich willkürlich wird die obertonarme Klangfarbe als ästhetisch am wertvollsten hingestellt, während doch z. B. die ästhetische Bedeutungslosigkeit des Stimmgabelklangs auf dem Mangel an Obertönen beruht, — wie denn das Volumen der Klangfarbe gerade durch Obertöne begünstigt wird; oder ferner wird eine »Intuition der spezifischen Intensität« auf malerischem Gebiet konstruiert, wonach jede Farbe eine bestimmte Intensität verlange, die ihr angemessen sei (womit wir übrigens aus dem rein psychologischen Erleben in eine durchaus normative Sphäre bereits hineingeraten wären). — Die versprochene Durchführung der Parallele von Einheit, Gestalt und Norm auf psychologischem Gebiet kommt keineswegs klar heraus.

So ist trotz löblicher Gesamttendenzen und mancher klärenden Bemerkung über das Wesen der Intuition sowohl im Gerippe des Gedankens wie vor allem in der Einzeldurchführung, auch auf erkenntnistheoretischem Gebiet, manches höchst Bedenkliche mit untergelaufen. Der Kampf mit doppelter Front gegen sensualistische wie rationalistische Feinde des Ästhetischen bleibt immerhin ein ebenso schwieriges wie dankenswertes Unternehmen.

Berlin. Lenore Ripke-Kühn.

Die Geschichte der russischen Literatur im 19. Jahrhundert (in russischer Sprache), herausgegeben von D. N. Owsianiko-Kulikowski in Verbindung mit A. E. Grusinski und P. N. Sakulin, Verlagsgesellschaft Mir, Moskau.

Als Taine das Wesen des Kunstwerks durch die Umgebung zu erklären suchte, in der es entstanden war (*»les productions de l'esprit humain comme celles de la nature vivante ne s'expliquent que par leur milieu«*, Taine, *La Philosophie de l'art*, Bd. I, S. 11, 4. Ausgabe, 1885), machte sich der Einfluß dieser neuen ästhetischen Richtung sehr bald auch in der literarhistorischen Forschung geltend. Brandes schrieb seine »Literaturströmungen«, in denen er die schöne Literatur mit dem gesamten Geistesleben der Nation, oft auch mit den politischen Ereignissen in Beziehung setzte. Lange vor ihm und selbst vor Taine hatte für das 18. Jahrhundert schon Hettner etwas Ähnliches versucht, der sowohl die historischen Ereignisse als namentlich die Philosophie, Staatstheorie und die Geschichtschreibung berücksichtigte; freilich wurde gerade das Werk Hettners eher eine Geschichte der Aufklärung als der schöngeistigen Literatur. Sowohl Brandes als Hettner behandelten aber in keiner Weise das weitere soziale Milieu, auch findet sich bei beiden kaum der Anfang einer Milieutheorie.

Seit Taine aber wurden literarhistorische Kollegien immer häufiger mit einem Überblick über die Kulturgeschichte der Zeit eröffnet, immer häufiger fand sich jetzt auch in literarhistorischen Werken der Satz, die Aufgabe des Verfassers bestünde nicht im Urteilen, sondern im Verstehen, immer häufiger wurde das gleiche in Vorlesungen und Seminaren gepredigt. Die Literarhistorik selbst kam in eine

eigentümliche Lage. Taines Milieutheorie war eine nicht klar ausgesprochene soziologische Theorie, die ästhetische Seite der literarhistorischen Forschung aber wurde vernachlässigt. Die Literarhistoriker wurden zwar keine Kulturhistoriker, aber ihr Gebiet verschob sich einigermaßen. Die Arbeiten der letzten Jahrzehnte auf literarhistorischem Gebiet lassen sich vorwiegend in drei Gruppen teilen: man schrieb sehr eingehende Biographien der Autoren selbst, und nach dieser Seite machte sich Taines Einfluß besonders geltend, man trieb weiter in starkem Maße Stoffgeschichte, d. h. man ging den Motiven historisch nach, und schließlich analysierte man die Psychologie der im Kunstwerk dargestellten Personen. Methodische Arbeiten über die verschiedenen Kunstformen wurden immer seltener, ästhetische Arbeiten, die sich die schöne Literatur zum Vorwurf nahmen, wurden immer mehr von Außenstehenden geschrieben. Lipps veröffentlichte ein Buch über die Tragödie; selbst die ästhetische Erforschung einzelner Dichter ging häufiger von Philosophen als von Literarhistorikern aus, so schrieb z. B. Volkelt sein bekanntes Buch über Grillparzer.

Neue Anregung kann der literarhistorischen Forschung vielleicht Guyau mit seinem »*L'art au point de vue sociologique*« geben. Wir sagen »kann«, denn bisher scheint der Einfluß Guyaus in Deutschland wenigstens nach dieser Richtung nicht wirksam zu sein; doch mag eine neue Wendung in der Literarhistorik in einem anderen Lande mit Guyaus Theorien zusammenhängen. Kunst ist für Guyau in letzter Reihe Erweiterung des sozialen Gefühls: »*une extension par le sentiment de la société à tous les êtres de la nature et même aux êtres conçus comme dépassant la nature ou enfin aux êtres fictivs créés par l'imagination humaine. L'émotion artistique est donc essentiellement sociale; elle a pour résultat d'agrandir la vie individuelle en la faisant se confondre avec une vie plus large et universelle. Le but le plus haut de l'art est de produire une émotion esthétique d'un caractère social*« (»*L'art au point de vue sociologique*«, 7. Auflage, S. 21). Die Kunst wurde so für Guyau selbst zur sozialen Tatsache, während sie bei Taine nur ein verschwommenes Resultat sozialer Tatsachen war. Gleichzeitig entstand die Möglichkeit einer ästhetischen Beurteilung, die durch die obige Definition Guyaus zwar in etwas enge Schranken gebannt scheint, aber durch einen anderen Satz von ihm erweitert wird: »*comme la morale l'art a pour dernier résultat d'enlever l'individu à lui-même et de l'identifier avec tous*« (ebenda, *Préface*, XLVII). Und da für Guyau der Künstler nicht nur das Produkt seines Milieus ist, wie bei Taine, sondern selbst auf das Milieu zurückstrahlt, Milieu formt, so wurde das Kunstwerk selbst ein wirksamer sozialer Faktor, der im Zusammenhang mit allen Seiten des sozialen Lebens, nicht nur als Resultat anderer Faktoren betrachtet werden kann.

Das Feld war so nach allen Seiten erweitert.

Die erste uns bekannte literarhistorische Arbeit, die von einem soziologischen Standpunkt ausgeht, ist in Rußland entstanden. Es ist die noch im Erscheinen begriffene fünfbändige Geschichte der russischen Literatur im 19. Jahrhundert, die Owsianiko-Kulikowski gemeinsam mit Grusinski und Sakulin herausgibt.

»Das soziale und politische Leben mit seinen verschiedenartigen Strömungen und der Kampf der Interessen, Ideen und Leidenschaften, die den historischen Gehalt dieses Lebens bilden, die Bewegung und Entwicklung, die sich in diesen Kämpfen kundtun, bieten den Boden für jene Erscheinungen, die wir gewohnt sind als literarische zu bezeichnen. Die Literatur einer bestimmten Zeit bleibt unverständlich, solange man nicht das soziale und staatliche Leben des Landes zu der betreffenden Zeit und ebenso den sozialwirtschaftlichen Unterbau, auf dem dieses Leben sich erhebt, kennen lernt. Anderseits kann man weder die Literatur einer bestimmten Epoche begreifen, noch die Widersprüche verschiedener literarischer

Erscheinungen auseinanderhalten, sobald man an ihr Studium mit der vorgefaßten Meinung herantritt, die Literatur sei nichts anderes als ein Spiegel des Lebens, der die Erscheinungen dieses passiv wiedergibt, oder ein Echo, das automatisch alle Töne, alle Stimmen, alle Schreie und Seufzer des Lebens wiederholt«, erklären die Herausgeber im Vorwort, und sie fahren fort:

»In der Literatur werden die Formen und Farben des Lebens noch einmal geschaffen, die Stimmen des Lebens sind hörbar, die Kämpfe der sozialen Kräfte wiederholen sich, aber es ist weniger eine Widerspiegelung als eine Umarbeitung, die in den literarischen Strömungen und Schulen zum Ausdruck kommt, modifiziert durch die Psychologie des künstlerischen Prozesses, durch die geistige Arbeit im allgemeinen, durch die Individualität der einzelnen Schriftsteller, durch das Milieu endlich, das wir den nationalen Unterbau des Denkens und Schaffens nennen. Je stärker in einem literarischen Werk diese Merkmale der Schule, der Richtung, des Geschmacks, der Psychologie des Denkens und Schaffens, der nationalen und persönlichen Eigentümlichkeiten des Künstlers sind, desto literarischer ist das Werk selbst, desto länger ist auch die Kette, die es mit den sozialen Bedingungen des Lebens und den historischen Ereignissen der Epoche verbindet. Die Länge dieser Kette steht jedoch vielleicht in einem direkten Verhältnis zu ihrer Brauchbarkeit. Fehlen die obigen Merkmale (der Schulen, der Psychologie des Denkens usw.), dann geht auch das Literarische des Werkes selbst verloren. Beschränken sie sich auf ein Minimum oder verschwinden sie völlig, dann haben wir kein literarisches Werk mehr vor uns, sondern ein historisches Dokument«; und sie schließen ihre Ausführungen mit den Worten: »Unser Weg geht also vom historischen Abriß des sozialen und politischen Milieus zur Beschreibung des geistigen Lebens der Gesellschaft einer gegebenen Zeit und von da aus zur Darstellung der literarischen Erscheinungen. ... Es ist ein soziologischer Weg, den wir gehen, aber das Ziel dieses Weges ist ein literarhistorisches.«

Nach diesem Plan ist das Werk gearbeitet, das, trotzdem 40 Personen daran beteiligt sind und die verschiedenen Kapitel von verschiedenen Autoren herrühren, von einer ganz besonderen Einheitlichkeit des Aufbaus ist. Ungefähr der dritte Teil eines jeden Bandes ist allgemeinen Darstellungen d. h. historisch-politischen und sozialen Überblicken gewidmet. So bringt gleich Kapitel I des ersten Teils von Band I eine kulturgeschichtliche längere Abhandlung Downar-Sapolskis über das Zeitalter Alexanders I. Der Autor beschreibt die politischen Strömungen innerhalb der Gesellschaft und der Hofkreise, ebenso wie einzelne Verfügungen der Regierung; er behandelt die Geschichte der Zensur, der Universitäten, die damaligen Freimaurerlogen und die Bewegung der Dekabristen. Ein Artikel über die Publizistik der Zeit aus der Feder Piksanows folgt. Erst nachdem die allgemeine Geschichte der Epoche so dem Leser nahe gebracht wird, führt ihn ein dritter Aufsatz von Sakulin in die literarischen Strömungen der Epoche Alexanders I. ein, wobei der Autor wieder ein besonderes Gewicht auf die »allgemeinen Bedingungen der literarischen Entwicklung« legt. Eine kurze Darlegung über die mystische Literatur von Jasimirski schließt sich an, und nun erst folgen in einigen Kapiteln Einzeldarstellungen über die wichtigeren Schriftsteller der Zeit. In analoger Weise sind die folgenden Teile und Bände aufgebaut. Wir finden eine sehr eingehende Darstellung Jwanow-Rasumniks über die »sozialen und geistigen Strömungen der 30er Jahre und ihre Spiegelung in der Literatur«, eine Abhandlung Wietrinskis über »die geistige und soziale Bewegung der 40er Jahre«. Ein Aufsatz Kornilows über die »Epoche der 60er Jahre« schildert eingehend die damals durchgeführten Reformen, ihren Eindruck auf die verschiedenen Schichten der Gesellschaft, das Verhalten

dieser zu ihnen. Kürzere und längere Einzeldarstellungen verschiedener Schriftsteller und ihrer Werke und deren kritische Würdigung schieben sich dazwischen. So werden in gleicher Weise die allgemeine Kulturgeschichte des Landes, die geistigen Strömungen und die einzelnen Künstler behandelt und dem Leser der Zusammenhang zwischen den allgemeinen Bedingungen, dem Publikum und den Schriftstellern in ihrer Wechselwirkung aufeinander nahe gebracht.

Die Literaturgeschichte ist in diesem bedeutenden Werke angewandte Soziologie geworden. Vielleicht findet das Unternehmen Nachahmung und eröffnet der literarhistorischen Forschung eine neue Richtung. Daß dieser Weg gerade in Rußland zuerst beschritten wurde, ist nicht seltsam. Nirgends ist der Zusammenhang zwischen schöngeistiger Literatur und dem Leben ein so enger wie hier, Herzen in seinen Memoiren, Korolenko in seiner eben erschienenen Autobiographie der »Geschichte meines Zeitgenossen« erzählen von dem starken moralischen und geistigen Einfluß der schöngeistigen Literatur auf ihre Jugendzeit. Dieser starke Einfluß der Dichter auf das Denken und Leben der Nation findet seine Erklärung teilweise in den eigentümlichen Zensurverhältnissen. Der Dichter darf vieles sagen, was dem Publizisten gestrichen wird, er kann dem Publikum in Schilderungen verständlich machen, wofür er eintritt und was er anerkennt, während für den Publizisten die freie Meinungsäußerung gehemmt ist. Teilweise mag dieser starke Einfluß aber auch mit der jugendlichen Kultur zusammenhängen, die Rußland heute noch hat. Auch in Deutschland war der Einfluß der schöngeistigen Literatur im 18. Jahrhundert stärker als heute. Die Dichter fühlten sich mehr als Vertreter der Nation, das persönliche Verhältnis zwischen ihnen und Männern der Wissenschaft war ein engeres, ihre eigene Bildung auf wissenschaftlichem Gebiet größer. Im heutigen Rußland, noch mehr vielleicht vor einigen Jahrzehnten fühlten sich Dichter und Wissenschaftler gemeinsam als Vertreter und Wortführer des gesamten Volkes. Kein Wunder also, daß hier auch zum ersten Male der bewußte Versuch gemacht wird, die Literatur als Lebenserscheinung mit anderen Faktoren des nationalen Lebens gemeinsam zu behandeln.

Klosterneuburg bei Wien. Anna Schapire-Neurath.

Adolf Thimme, Das Märchen. Handbücher zur Volkskunde. Bd. II. Verlag von Wilhelm Heims, Leipzig 1909. 8°. 201 S.

In einem kleinen Büchlein unternimmt es Adolf Thimme, die Probleme der Märchenforschung in allgemeinverständlicher und klarer Form darzustellen, den Fragen nach dem Wesen und der Entstehung des Märchens nachzugehen und den reichen Schatz von Märchenmotiven und märchenhaften Zügen zu sammeln und zu ordnen.

Treffend wird zunächst das Märchen vom Mythus und der Heldensage unterschieden. Der Mythus ist ein Stück Religion, Personifikation natürlicher Vorgänge und Kräfte durch göttliche Gestalten, denen irgend eine Form religiöser Verehrung oder Kultus dargebracht wird. Die Heldensage ist ein Stück Geschichte, die in grauer Vorzeit sich ereignet hat und allein durch das Volksbewußtsein bis auf unsere Zeit sich erhalten hat, wo sie nun mit den wunderbaren Taten übermenschlicher Helden im Kontrast zu der wunderlosen Gegenwart und dem geschichtlich kontrollierbaren Geschehen steht. Das Märchen dagegen ist reines Spiel, das ergötzen und unterhalten will und deshalb auch, wie bei den Orientalen, der bewußten literarischen Durchbildung zur Märchennovelle fähig *ist*. Gegenüber dem Mythus und der Heldensage ist das Märchen das am meisten ästhetische Produkt

und deshalb eine Gattung der Poesie, die wir heute nur deshalb nicht mehr recht von Sage und Mythus zu unterscheiden vermögen, weil wir auch diese nicht mehr ernst — als Religion und Geschichte — zu nehmen vermögen und ästhetisch zu genießen geneigt sind.

Denn das was diesen drei Typen in der Überlieferung eines Volkes den Schein der Gemeinsamkeit mitteilt, ist das Wunderbare, unseren Begriffen von poetischer wie historischer Wahrscheinlichkeit Widersprechende, und zwar im Inhalt wie in der Form. Deshalb konnte auch Benfey als wesentlich für das Märchen eine sich von aller Logik und Wahrscheinlichkeit frei machende Phantasie, die einzig dem Bedürfnis der Unterhaltung dient, hinstellen. Und auch für Goethe ist das Märchen bewußte Unwirklichkeit, »es fessele die Neugier, reize zur voreiligen Lösung undurchdringlicher Rätsel, täusche die Erwartungen, verwirre durch das Seltsame, mache besorgt, rühre und befriedige endlich durch Anwendung eines scheinbaren Ernstes in geistreichem Scherz, hinterlasse der Einbildungskraft Stoff zu neuen Bildern und dem Verstande solchen zu fernerem Nachdenken«. Wenn sich auch Goethe hier über den Standpunkt der Aufklärung erhebt, der mit den Märchen nichts anzufangen wußte, so daß Wieland sagen konnte: Ammenmärchen, im Ammenton erzählt, mögen sich durch mündliche Überlieferung fortsetzen, aber gedruckt müssen sie nicht werden, oder Musäus glaubte, seine Volksmärchen mit ironischem Tone und mit moralischer Ausdeutung vortragen zu müssen, so ist doch in dieser bewußten Phantastik, der frei, in romantischer Ironie mit dem Stoffe spielenden Überlegenheit, die Märchenstimmung in keiner Weise richtig bezeichnet. Was uns an den Märchen so stark trifft, rührt und gemütvoll packt, ist doch die Treuherzigkeit und Schlichtheit, die zu jener Bewußtheit ganz im Gegensatze steht. Deshalb scheinen uns doch auch alle Kunstmärchen den echten Märchenton nicht zu treffen, weder die Goethes noch die der Romantiker, Novalis' und Brentanos. Das echte Märchen ist eben doch nur dort vorhanden, wo trotz aller Willkür und Verstöße gegen die Naturgesetze und den uns heute geläufigen Gang der Dinge die Erzählung glaubwürdig erscheint, wo die Personen des Märchens und ihre Schicksale mit derselben Liebe umspannt, mit demselben Interesse verfolgt werden, wie in der Erzählung von Dingen und Leuten, die uns nahe stehen. Nichts zerstört so sehr die Märchenstimmung, als die ironische Skepsis und das Bewußtsein, willkürlich der Phantasie freien Lauf lassen zu können. Daraus ergibt sich, daß das Märchen Poesie ist für ein naives oder primitives Bewußtsein, und einen naiven Glauben an wunderbare Verwandlungen und wunderbare Geschöpfe und Fähigkeiten voraussetzt, den der Gebildete Aberglauben nennt. Deshalb lassen sich auch eine bestimmte Reihe von Märchenmotiven zusammenstellen, die mit einer Art von Gesetzlichkeit immer wiederkehren, weil sie eben dem Empfinden und Denken des primitiven Bewußtseins entsprechen. Darum steckt auch in dem Märchenschatz der volkstümlichen Überlieferung so viel Material an primitiven Anschauungen und Gebräuchen, die das Märchen zum Gegenstand der Volkskunde machen und seine Behandlung in dieser Sammlung rechtfertigen. Wo aber die Menschheit fortgeschritten ist und der dunkle Untergrund des Märchens zu sehr in die Helle des Bewußtseins gerückt ist, da kann es sich in die Kinderstube flüchten und von Kindern mit jenem gläubigen Herzen aufgenommen werden, das es braucht, um echte Poesie zu sein. Wenn dann im Märchen auch der Wunsch die Weltordnung bestimmt und der Gute belohnt, der Böse bestraft wird, so entspricht auch das der kindlichen Ethik und seinem Optimismus, der nicht gewillt ist, das Leben tragisch zu nehmen. Der Kulturmensch aber muß, um das Wesen des Märchens zu begreifen und das einzelne Märchen in seiner Treuherzigkeit zu genießen, fähig sein,

sich auf die Stufe eines solchen primitiven Bewußtseins zu stellen und Anteil an seinen Freuden und Schmerzen, Wünschen und Hoffnungen zu nehmen. Auch da wird es die Welt des Kindes sein, durch die hindurch wir am leichtesten ins Märchenreich hineingeführt werden. Wer mit Kindern zu spielen vermag, wird auch als Märchenerzähler für Kinder am ehesten sich in diese ursprüngliche Poesie zu versetzen vermögen. Das letzte Kapitel über »Kinderseele und Märchenstimmung« behandelt die kindlichen Vorstellungen, die gerade im deutschen Märchen besonders stark sind und die Beziehung zum kindlichen Bewußtsein verraten. Das deutsche Märchen sei Kindermärchen, sagt Thimm. Er hätte hinzufügen können, daß es dadurch zugleich am meisten Märchen sei. Denn in diesem Kapitel enthüllt Thimm in einer äußerst feinfühligen Art die Seele des Märchens. »Wie ist das alles dem Kinde so vertraut und wohlbekannt! Und wie bleibt das alles dem Erwachsenen auch in der Ferne so lieb! Er weiß nicht, war es sein Leben, das er geträumt hat, oder war es ein Traum, den er erlebte, war es sein Jugendland, oder war es das Märchenland, nur so viel weiß er: die Welt war schön!«

Durch dieses feinsinnige Nachempfinden der Märchenstimmung durch Thimme wird dieses Buch für den Ästhetiker so lehr- und genußreich. Und es läßt sich daran eine Bemerkung von weittragender Bedeutung knüpfen. Wir müssen, um das Eigentümliche gewisser Kunstgattungen oder ästhetischer Erlebnisse zu verstehen, versuchen, uns auf einen besonderen geistigen Standpunkt zu stellen, müssen versuchen, uns den geistigen Zusammenhang, die Bewußtseinslage zu rekonstruieren, von denen aus etwas Sinn bekommt, was von unserem Standpunkte aus widersinnig oder willkürlich erscheint. So wirkt das Märchen in das Problem der primitiven oder archaischen Kunst überhaupt ein, die wir heutzutage noch immer geneigt sind, nur nach der Abweichung von dem zu beurteilen, was uns jetzt das Normale erscheint, während es notwendig ist, sich erst die Norm jener Kulturstufe zu rekonstruieren, für die das Werk geschaffen war, um von gut oder schlecht, richtig oder falsch zu reden. Wollen wir also die ästhetische Besonderheit gewisser archaischer Kunsttypen, des Flachreliefs, des Märchens, der Schlachtmusik charakterisieren, müssen wir den geistigen Zustand, dem sie entsprechen, mit in die Definition hineinnehmen. Ohne daß es so von Thimme formuliert ist, ist es doch sein Verdienst, bei der Bestimmung des Märchens so verfahren zu sein.

Mit dem Wesen des Märchens ist noch nichts über seinen Ursprung ausgesagt. Einer materialistischen Anschauung folgend, nach der alle literarischen und künstlerischen Schöpfungen durch Übertragung und Weiterbildung schon vorhandener Motive erklärt wurden, hat Benfey die selbständige Entstehung der deutschen und überhaupt europäischen Märchen geleugnet und Indien für das Heimatland des Märchens erklärt, aus dem erst im 11. Jahrhundert nach Christi Geburt die Märchen in Europa eingewandert seien. Dagegen betrachteten die Gebrüder Grimm das Märchen als altes Stammgut der Völker. Volksstamm, Religion und Märchen gehörten unlöslich zueinander. Vom Standpunkt der Völkerpsychologie erweiterte A. Bastian diese Ansicht dahin, daß in jedem Volke aus der allgemeinsten Natur des Menschen heraus gewisse Elementar- und Völkergedanken produziert würden, »direkte Stimmen der Natur in der Form des Menschseins«, die die Gleichheit der Märchenmotive in den verschiedensten Ländern zur Genüge erklären und keine Annahme der Übertragung zur Erklärung der Verwandtschaft nötig machen. Da neueste Forschungen, die das Vorkommen gewisser Motive schon in den ältesten Zeiten der griechischen und ägyptischen Kultur erwiesen haben, die Benfeysche Hypothese von der Heimat des Märchens in Indien zerstört haben, so schließt sich Thimme der Bastianschen Theorie einer Urzeugung der Märchenmotive in jedem

Lande und Volke an, getreu seinem Standpunkt, überall die Selbständigkeit des Märchens zu wahren.

Deshalb kann er auch die These der Gebrüder Grimm nicht bestehen lassen, die die Zugehörigkeit der Märchen zum Volksstamm daraus herleitet, daß die Märchen sich aus den religiösen Mythen entwickelt hätten. Die Märchen seien gewissermaßen verkleinerte, wie Thimme sagt, herabgekommene Mythen, indem die Personifikation erhabener Naturgewalten zu göttlichen Personen schließlich immer mehr einen gemütlich menschlichen und anekdotenhaft wunderbaren Charakter angenommen hätte. Damit tun die Grimms einerseits dem Märchen unrecht. Denn die Märchenmotive sind zum großen Teil älter als die Mythen, derselben Kulturstufe entsprungen, in der das religiöse Empfinden noch jedes Ding in der Natur voll Tücke und Bosheit oder Freundlichkeit und Teilnahme glaubte und noch keine heroische Götterwelt sich aus der Personifikation der erhabensten Naturmächte gebildet hatte. Die Welt des vormythischen Aberglaubens ist auch die Heimat des Märchens. Anderseits tut die Grimmsche Theorie dem Märchen wieder zu viel Ehre an, wenn sie seine Ahnen in dem erhabenen Geschlecht der Mythen suchen. Denn die Motive des Märchens stammen mehr aus der Anschauung des Nächsten und Vertrautesten, zum Teil aus der unmittelbarsten Sphäre kleiner menschlicher Wünsche und Träume.

Unter den Märchenmotiven unterscheidet Thimme Charaktermotive, die aus der rein menschlichen Sphäre herausgegriffen sind und einen Lebenslauf ohne Rücksicht auf das naturgesetzliche Geschehen durch Wunder und Gefahren zu glücklichem Ende oder verdienter Strafe führen, ethnologische Motive, in denen sich wie im Motiv des Menschenfressers Erinnerungen an primitive Kulturstufen erhalten haben, mythische Motive, die einem religiösen Glauben oder Wahn wie Zauber und Verzauberungen, Tot und Wiedergeburt, ihren Ursprung verdanken, und Traummotive, die wie Alpdruck an physiologische, im Traum zu quälenden Vorstellungen führende Zustände erinnern. In dieser letzten Gruppe, die zugleich eine Erklärung für die Entstehung von Märchen sein will und in einem Buche von Laistner, Rätsel der Sphinx, am weitesten durchgeführt ist, scheint mir Thimme zu weit zu gehen, wie überhaupt jede physiologische Ausdeutung von geistigen Produkten die geistige Bedeutung mehr vernichtet als erklärt. Denn schließlich läßt sich ja für jede geistige Tatsache ein physiologisches Äquivalent aufzwingen. Deshalb läßt sich von den Traummotiven höchstens das sagen, daß die Märchen in einer Kulturstufe entstanden sind, in denen die Träume noch nicht aus dem Wirklichkeitsbewußtsein gänzlich ausgeschieden waren und anderseits auch das Tagesbewußtsein Wege ähnlich irrationeller, sprunghafter Art ging wie das Traumleben. Es wird deshalb kaum ein Traummotiv geben, das man sich in dem geistigen Niveau des Märchens nicht auch aus der Arbeit der Phantasie überhaupt heraus erklären könnte.

Wie nun Thimme die einzelnen Märchenmotive entwickelt, von den Motiven märchenhafte Züge unterscheidet, von den Märchenmotiven übergeht zu Märchennovellen, der Kontamination der Motive und der nationalen Aneignung der Märchen, aus der überraschenderweise hervorgeht, daß die ältesten Motive doch mit der Zeit mitgehen und sich in der Beschreibung der Örtlichkeit und der Sitten und Gebräuche an Zeitgemäßes halten — alles das kann hier im einzelnen nicht ausgeführt werden. Jedenfalls wird es wenige Bücher geben, die in so einfacher und zugleich geschmackvoller Weise den Leser durch ein großes und vielseitig behandeltes Gebiet hindurchführen, wofür gerade der Ästhetike dankbar sein muß, insoweit es ihm auf spezielle Forschungen nicht ankommt. Daß aber auch derjenige, der auch im einzelnen sich weiter orientieren möchte, zu seinem Rechte kommt, dafür sorgt

ein ausführliches Literaturverzeichnis, das an Umfang die größten Kapitel des Textes übertrifft.

Berlin-Steglitz. Richard Hamann.

Schriften zum Münchner Künstlertheater.

Jeder Reformations- und Reorganisationsversuch hat damit zu beginnen, die Kritik an dem Bestehenden und das Interesse für das Neue zu erwecken, Ziele und Wege dieser neuen Bestrebungen Schritt für Schritt immer genauer und schärfer zu bestimmen und die entsprechenden Kreise zur Mitarbeit heranzuziehen. — In diesem Sinne haben für das »Münchner Künstlertheater« eine Reihe von Männern in mühevoller Arbeit zusammengewirkt, unter denen vor allem Georg Fuchs zu nennen ist.

Diese schon vor zehn Jahren begonnene Vorarbeit hat sich wesentlich in Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln sowie in öffentlichen Vorträgen abgespielt. Man vergleiche: Georg Fuchs, »Wiener Rundschau« vom 15. Mai, 1. und 15. September 1899; »Deutsche Kunst und Dekoration«, Januar 1911; und die Referate auf dem I. Internat. Kunstkongreß, Venedig 1905, und dem III. Kunsterziehungstag, Hamburg 1905. Ferner: Peter Behrens, »Die Rheinlande«, Nr. 4, Düsseldorf 1901 und andere bis zu dem im Februar 1908 in den Münchener Neuesten Nachrichten erschienenen Artikel von Adolf Hildebrand, der in seine »Gesammelten Aufsätze« (Seitz, Straßburg 1909, S. 69 f.) aufgenommen ist. Dazu kamen ein paar selbständige kleinere Schriften: Peter Behrens, Feste des Lebens und der Kunst (Eugen Diederichs, Leipzig 1900), Paul Marsop, Weshalb brauchen wir die Reformbühne? (Georg Müller, München 1907) und vor allem Georg Fuchs, Die Schaubühne der Zukunft (»Das Theater«, eine Sammlung von Monographien, Bd. XV, Schuster und Löffler, Berlin und Leipzig).

Diese Schriften haben mit dem Zustandekommen des »Münchner Künstlertheaters« ihre schwierige Aufgabe zunächst erfüllt. — Nun aber galt es, die Ergebnisse zu kontrollieren und die der Lösung noch harrenden Probleme neu herauszuschälen und zu größerer Klarheit zu führen. Aber das tun die seither erschienenen Schriften nicht in so befriedigender Weise, wie dies für die bedeutsame Sache wünschenswert wäre.

Georg Fuchs, dem man wohl das Hauptverdienst an den bisherigen Resultaten zusprechen kann, hat sich mit einer Neuausgabe seiner früheren kleinen Schrift begnügt, die durch die bedeutende Erweiterung auf den wohl fünffachen Umfang nicht entsprechend gewonnen hat (G. Fuchs, Die Revolution des Theaters, Ergebnisse aus dem Münchner Künstlertheater, Georg Müller, München 1909). »Nichts lag mir ferner,« sagt er in dem Vorwort, »als eine kritische, womöglich gar historisch-kritische Zusammenfassung geben zu wollen.« Und weiter: »Man wolle ... von mir nicht einmal den Versuch zu einem neuen System der dramatischen und Bühnenästhetik erwarten ...« Aber mir scheint, daß man von jemandem, der einen praktischen Versuch unter solchem Aufwand von Geld und Arbeit durchgesetzt hat, eine absolut klare Rechenschaft über die dramatischen und bühnenästhetischen Grundfragen des Reformversuches und eine »kritische Zusammenfassung« verlangen dürfte. G. Fuchs verkündet aber noch immer die »Revolution«, Revolution als schönen, idealen, enthusiastischen, aber doch auch erbitterten und leidenschaftlichen Kampf gegen alles Bestehende, selbst gegen die »Reformen« (S. 209), und dies unter dem nicht sehr bestimmten Motto *»rethéatraliser le théâtre«!* »Das Wesentliche ist nicht,« so ruft er S. 216 aus, »daß man Haus, Bühne, Szene, Kostüm in dieser oder jener Weise stilisiert, sondern daß man überhaupt endlich wieder Farbe bekennt und im Theater wieder »Theater spielt«. Was G. Fuchs

aber über diese Stilisierung hinaus will, gewinnt in dem vorliegenden Buch noch keine feste Gestalt. »Aus dem Drama die Szene, aus der Szene die Bühne, aus der Bühne das Haus und alles Drum und Dran folgern«, das findet man (S. 216) als Erläuterung. Über derartige allgemeine Bestimmungen und über die (negative) Bekämpfung des literarischen Dramas und dergleichen kommt er dabei noch nicht wesentlich hinaus.

Trotzdem ist es wichtig, zu betonen, daß der Schöpfer des »Künstlertheaters« ein lebhaftes Gefühl dafür hat, daß eine gesunde Reorganisation des Theaters ausgehen muß von einer Einsicht in das Theater als »Kulturproblem«, in den »Zweck« der Schaubühne und in die Beziehung der einzelnen künstlerischen Faktoren zueinander, die zu dem Ganzen zusammenwirken.

Jene Stilisierung, wie sie G. Fuchs vorschwebt, und zwar noch spezieller die Stilisierung des »Bühnenbildes« mit ihren Folgerungen für den Bau von Bühne und Haus erörtert in schöner Einfachheit und Klarheit, anknüpfend an die historischen Vorgänger (Goethe, Schinkel, Semper und andere) der Erbauer des Künstlertheaters selber — Max Littmann in der noch im Sommer 1908 bei L. Werner in München erschienenen offiziellen Programmschrift »Das Münchner Künstlertheater«. Aber abgesehen von dieser Beschränkung seines Themas hat auch Littmann auf eine theoretische Diskussion seines (engeren) Problems verzichtet. Und da auch die kleine Schrift von gegnerischer Seite: »Das Künstlertheater, Kritik der modernen Stilbewegung in der Bühnenkunst« von Theodor Alt, zu wenig imstande ist und das Bestreben zeigt, die Intentionen des Künstlertheaters zu verstehen, um wesentlich zur Klärung der Probleme beizutragen, so war in der Tat Veranlassung, die Frage noch einmal theoretisch in Angriff zu nehmen.

Das Buch von Artur Kutscher, Die Ausdruckskunst der Bühne, Grundriß und Bausteine zum neuen Theater (Fritz Eckart, Leipzig 1910), das aus der Einsicht in diese Sachlage entstanden ist, bietet einen dankenswerten Überblick über die ganze Reihe von Reformen, die das Theater in den letzten Jahrzehnten und insonderheit seit 1900 erlebt hat. Und als Propagandaschrift, als welche es sich in dem Schluß gibt, der den Staat zum Eingreifen mit seinen Mitteln und seinem Ansehen anruft, wird es auch trotz störender Längen Nützliches beitragen. Aber die Klärung der schon G. Fuchs vorschwebenden, tieferliegenden Probleme findet man auch hier noch nicht.

Ich glaube aber, daß eine solche Klärung zu einem etwas modifizierten Standpunkte geführt hätte.

Will man die Tendenzen des Künstlertheaters in wenige kurze Sätze zusammenfassen, so müßte man etwa sagen: Bekämpft wird der Naturalismus und das bisher übliche unorganische Gemisch von verschiedenen Künsten (und Pseudokünsten), und an seine Stelle soll gesetzt werden ein künstlerisch stilisiertes — und in allen Teilen einheitlich stilisiertes — organisches Gesamtkunstwerk, das das Drama und die Kunst des Schauspielers zum Mittelpunkt hat. — So weit wird jeder Denkende dem Programm zustimmen.

Die spezielle Form der Stilisierung aber, die schon bei Peter Behrens in Hinsicht auf das Bühnenbild zur »Reliefbühne«, in Hinsicht auf den Zuschauerraum zum Amphitheater geführt hat, ist teilweise angreifbar.

Die Vorzüge des Amphitheaters sind ohne weiteres einleuchtend. Daß *ceteris paribus* die flachere Bühne den Vorzug vor der tieferen sowohl aus akustischen wie aus optischen Gründen verdient, ist auch unzweifelhaft; und es war sicherlich verdienstlich, nachdrücklich daran zu erinnern. Und wenn man dabei auf die unnatürlichen Verkürzungen verzichtete, so hatte dies vor allem in Anbetracht der

lebendigen, also sozusagen »rundplastischen« Schauspieler seine volle Berechtigung.

Aber man darf dies nicht so ansehen, als sei damit das »Reliefprinzip« in die Bühnenkunst eingeführt, vielmehr hat man sich umgekehrt dadurch gerade von der reliefartigen Darstellung entfernt, indem gerade die Verkürzung das für das Relief charakteristische Darstellungsmittel (für die Tiefe) ist.

Und man muß sich ferner gegenwärtig halten, daß man eben dadurch den Anwendungsbereich der flachen Bühne einschränkt. Denn wie man im Relief durch Verkürzungen die Illusion einer bestimmten, größeren Tiefe erzielen kann, so ähnlich auch auf der Bühne. Ohne dieses Mittel aber ist es schlechterdings unmöglich, mit einem flachen Bühnenraum den Eindruck der Größe und Weite etwa einer mächtigen Halle hervorzurufen.

Nun genügt zwar ein kleiner Zipfel wogenden Wassers, um »das Meer« anzudeuten, und das Künstlertheater meint, sich mit solchen »Andeutungen« bei der Raumdarstellung begnügen zu dürfen. Aber eben dies ist meines Erachtens ein prinzipieller Fehler.

Wenn man sich nämlich klar macht, daß der Schauspieler auf der Bühne heute durchaus nicht, wie teilweise noch in der Antike, als eine Art »Rezitator« (oder »Sänger«) von Poesie, sondern — unter Gleichberechtigung von Gebärden- und Wortsprache — als Darsteller eines Menschen durch einen Menschen auftritt, so erkennt man, daß die Bühnenkunst nur dann einen einheitlichen Stil erhalten kann, wenn sie sich auch in der Raumdarstellung (insonderheit soweit es sich um den Raum des Schauspielers selbst, seinen Lebens- und Bewegungsraum handelt) demselben Prinzip unterordnet, dem die schauspielerische Darstellung untersteht, und daß dieses durchaus nicht das Prinzip »symbolisch andeutender« Darstellung, sondern das der »Illusion« oder »Unechtheit« [1]) ist. Denn der »König« auf der Bühne ist eben kein »wirklicher« König, aber ein wirklicher Mensch, der ein König »scheint«. Und solange man nicht den Schauspieler selbst als ein zu »naturalistisches« Darstellungsmittel von der Bühne verbannt, kann man meines Erachtens also auch nicht umhin, seine »Umgebung« so körperlich und lebendig wie möglich zu machen; und so lange bleibt jede symbolische Andeutung dieser Umgebung, wie sie für den Rezitator passen würde, für den Schauspieler nur ein Notbehelf, wenn dieselbe auch den erwähnten anderen, durchaus unkünstlerischen Raumdarstellungsmitteln unbedingt vorzuziehen ist.

Des näheren aber läßt sich theoretisch voraussehen, daß diese Raumdarstellung ebenso wie die Menschendarstellung durch den Schauspieler selbst und ähnlich wie auch schon jede rundplastische bildnerische Darstellung eine Hauptansicht haben und dem Publikum zuwenden muß [1]). Usw.

Dann aber, wenn man über diese einfachsten Grundprinzipien im klaren ist, beginnen allererst die Schwierigkeiten. Dann erhebt sich die Frage, wie zunächst die akustische Wort- und die visuelle Gebärdensprache des Schauspielers überhaupt ein gemeinsames Stilprinzip gewinnen können, ob oder in welchem Sinne dies beispielsweise das »rhythmische« sein kann, wie G. Fuchs anzudeuten scheint. Und danach stoßen wir neuerlich auf die Frage, wie sich dieses Prinzip dann auf die »Umgebung« des Schauspielers, auf die Raumdarstellung übertragen läßt.

Und ich meine, wenn diese Fragen, die in den genannten Schriften noch kaum als Probleme gefaßt werden, zuvor befriedigend gelöst würden, so würde man

[1]) Vgl. hierzu die Ausführungen des Referenten in »Bühnenkunst und Drama«, diese Zeitschrift VI, 373.

schneller und ohne Umwege auf der beschrittenen Bahn der Bühnenreform weiterschreiten können.

München-Solln. Waldemar Conrad.

Othmar von Leixner, Einführung in die Geschichte des Mobiliars und die Möbelstile. 196 S. mit 190 Abbildungen. 8°. Konrad Grethleins Verlag in Leipzig.

In der Einleitung des Buches steht: »Die Geschichte des Mobiliars kann mit vollem Recht als ein Teil der Kulturgeschichte angesehen werden. In ganz hervorragender Weise gilt dieser Satz für das Sitzmöbel, kommt doch in der Art des Sitzens, in der Körperhaltung usw. die gesellschaftliche Schulung einer Zeit überaus deutlich zum Ausdruck«. Sehr wahr. Da ist eine so direkte Abhängigkeit, daß wir in der Erklärung den Umweg über das ganze Raumgefühl jeder Zeit, das aus den Bedürfnissen des Körpergefühls resultiert, und somit den Umweg über die große Architektur gar nicht zu machen brauchen. Ein besonders lehrreicher, einfacher und starker Fall, wie die selbstgeschaffene Umgebung des Menschen zum Ausdruck des Menschen wird, und zwar ganz eminent auf dem Wege durch den Körper des Formenden wie des Betrachtenden und Benutzenden! Es wird hier nicht nur durch den Körper gestaltet, sondern die ganze Leiblichkeit wird auch mit ihren sonstigen Bedürfnissen direkt maßgebend. Leider hat das Buch den Gedanken nicht in die einzelnen Erscheinungen hinein durchgeführt. Da aber diese Betrachtung bis ins einzelne außerordentlich aufschlußreich sein kann, mag sie hier einmal vorgenommen werden.

Dabei ist zunächst ganz allgemein folgendes zu beachten: Der Kunst gegenüber pflegt man genauer hinzusehen als sonst im Alltag, schon weil man weiß, es handle sich um Dinge, die gemacht sind, um gesehen zu werden; das gilt auch bei der Nutzkunst, die in der Arbeit für das Auge eines ihrer Ziele neben anderen Aufgaben hat. Und so verfeinert sich dort alles Empfinden, Vorstellen und Fühlen, und auch noch weiterhin dadurch, daß der Künstler die Dinge nach der ästhetischen, also anschaulichen Seite intensiver auffaßt als andere Leute und in der Gebrauchskunst auch für allerlei praktische Bedürfnisse und ihre Verdeutlichung mehr vorsorgt, als die faktischen Zwecke das technisch und notdürftig erfordern würden. Z. B. in der Architektur baut er nicht nur sicherer, als es gerade genau nötig wäre, sondern gestaltet die Formen auch so, daß sie recht haltbar, stabil und dauernd aussehen bis hinauf zum monumentalen Eindruck; etwa mit stützenden Wandpilastern oder mit rings horizontal verbindenden und umklammernden Gesimsen und dergleichen mehr. Oder in der Möbelkunst gibt er die nötige Bequemlichkeit, die z. B. beim Sitzmöbel über das notdürftige Sitzenkönnen schon weit hinausgeht, und betont sie außerdem noch durch eine besondere Gestaltung für das Auge, führt also vielleicht den Ausdruck der Behaglichkeit bis ins einzelne weiter durch auch an Formen, die selber gar nicht mehr physisch so unmittelbar dem benutzenden Körper gegenüber mitwirken — also etwa in der besonderen Formung und Ornamentierung der Füße des Sessels. So läßt er auch den Benutzer sich wirklich noch viel behaglicher und bequemer fühlen, weil dieser die Fürsorge nun auch noch deutlich sieht und nicht nur an seinem Körper spürt. Der Künstler formt also mit heraustreibenden Bezeichnungen und vermag oft dadurch erst den Aufnehmenden zum Nachempfinden anzuregen, dann aber freilich bedeutend; des Betrachters ästhetisches Erleben verlangt eine besondere Zubereitung, um überhaupt allererst über die »Schwelle« zu treten, sonst bleibt das Nacherleben häufig hinter dem wirklichen Vorgang zurück. Nun aber geht es an der Hand des Künstlers sogar darüber

hinaus an Lebendigkeit, Beseelung usw. Ein Gesims z. B. wird noch lange wirklich getragen vom Unterbau, wenn es vielleicht schon längst für diese unteren Geschosse drückend wirkt; die Berechnung der äußersten Tragfähigkeit kommt zu gänzlich anderen Resultaten als die ästhetische Abwägung des Wohlgefälligen, die ja vom Visuellen ausgeht in einem fast paradoxen Grade — ein federleichter, aber großer Frauenhut »erdrückt« eine zierliche Figur, so sagen wir »nach dem Augenschein«. Ähnlich steht es auch bei der Formung des ausdrucksvollsten aller Bauteile, der Säule: sie bedeutet eine Akzentuierung der wirklichen Vorgänge in ihr über deren Lebendigkeitsgrade hinaus; der Künstler spürt eben mehr Last an der Stelle als andere Leute und zeigt auch mehr Wirkungen und Gegenwirkungen, als die leblose Wirklichkeit nach außen in einer Stütze dort anzeigen würde; er empfindet die Lasten mit menschlich körperlichem Maßstab und gibt dem Bauglied demgemäß z. B. die Entasis, wie sie niemals bei so sprödem Gestein, auch nicht unter einer ungeheuren Wucht, eintreten könnte. Durch diese Mehrbetonung erst kommt der Nichtkünstler ästhetisch nachfühlend den wirklichen Vorgängen auf die Spur. Ein sogenannter »konstruktiver Tisch« ist auch nicht jeder, der wirklich stehen kann, sondern nur der allein, der eine besondere künstlerische Bearbeitung aufweist, wodurch er für die Anschauung viel besser, als gerade notwendig ist, und wie mit kräftigem Behagen stehen zu können scheint.

Nun aber zu unseren Beispielen, die wir ausschließlich unter den Sitzmöbeln wählen wollen, weil dort der Bezug zur menschlichen Haltung und somit zum menschlichen Lebensgefühl am allerklarsten ist. Wie der Körperschmuck des Menschen eine Akzentuierung der betreffenden Glieder seines Körpers bedeutet und nicht bloß etwa die Aufmerksamkeit auf den Schmuck selber lenkt, und wie die Kleidung, die der Mensch trägt und die in den verschiedenen Ländern und Zeiten verschieden ist, einen Ausdruck seines Lebensgefühls darstellt, d. h. sowohl eine Folge wie eine Ursache gewisser Stimmungen — genau so ist es mit der weiteren Umgebung des Menschenkörpers, dem Mobiliar seiner Wohnräume und speziell den ihm genau auf den Leib passenden Sitzmöbeln. Eine Zeit z. B., die eine so bequeme Haltung liebt wie die unsere mit ihrer starken Arbeit und Ermüdung, hat Klubsessel. In denen fühlt man sich gelöst und weich, und das sieht man ihnen auch schon von weitem an. Oder ein sehr großer Sessel wirkt ernst, weil das Lebensgefühl des Menschen, der ein so großes Gerät für sich zur Verfügung hat und gleichsam an sich, um seinen Körper herum, fühlt, gewichtig ist. So ist denn allerdings sehr deutlich, wie man an der Hand der Sitzmöbel kulturgeschichtliche Einblicke gewinnen kann, die keineswegs Nebensachen betreffen, sondern sehr zentrale Dinge, eben das Lebensgefühl und die täglichen durchschnittlichen Grundstimmungen der Zeiten und Völker. Wenn Interna wie Briefe, Tagebücher, Memoiren ein besonders lebendiges Bild von Menschen geben, so sind hier ähnliche intime Dokumente. Wir brauchen nicht den Standpunkt Hermann Bahrs zu teilen, daß es viel wichtiger sei für die Kultur (er meint die der breiteren Massen), gute Möbel zu machen und so »Schönheit im Alltag« zu erstreben, als Rembrandtsche Bilder zu malen und den Faust zu schreiben; ohne einzelne »hohe« Werke ist die allgemeine Hebung des Niveaus in den Niederungen auch nicht möglich; und mancher mag für wenige Feierstunden viele andere Stunden ertragen, die ihn ästhetisch nicht befriedigen, wenn sie ihn nur ästhetisch nicht verletzen, sondern in dieser Hinsicht indifferent lassen. Aber freilich hat das allstündliche Üben eines Sinnes viel für sich; wer täglich eine Stunde Klavier spielt, kommt weiter, als wenn er alle 6 Tage 6 Stunden übt. Indessen manche von uns sind doch auch schon so weit, daß sie nicht mehr stündlich an ihrer ästhetischen Erziehung zu arbeiten

brauchen. Nun, das nebenbei. Jedenfalls muß man, auch ohne jede Einseitigkeit, die ganz besonders eindringliche ästhetische Wirkung des Mobiliars anerkennen, mit dem man stündlich umgeht und das man an seinem Körper fühlt.

Wir folgen nun einfach dem Buch, d. h. der Reihenfolge seiner Abbildungen und damit der geschichtlichen Entwicklung. So ein ägyptischer Faltstuhl (und ähnlich später ein römischer Klappsessel) balancierte auf seinen Knickbeinen etwas unangenehm angestrengt, und man sieht ihm an, man müsse selber darauf etwas balancieren. Ein assyrischer Sessel ist steif auch durch seine Höhe, die Knie des Menschen, der auf ihm sitzt, sind also nicht schräg weggestreckt, leger und ruhig, sondern bilden ungefähr einen rechten Winkel, sind aber auch nicht krampfhaft und unbequem hochgezogen wie bei niedrigeren Sitzgelegenheiten oft. Ein griechischer Klismos wirkt elegant, weil seine vier Füße mit der denkbar geringsten Masse und dem kleinsten Kraftmaß funktionieren, gleichsam elastisch federnd. Die griechischen Stuhlbeine, gebogen und so den Körper des Sitzenden weich aufnehmend — nicht so harsch von unten her gleichsam stoßend wie ein assyrischer mit seinen Senkrechten und rechten Winkeln; in dem Kriegerstaat am Euphrat gab man auf Bequemlichkeit nicht so viel —, streben schwungvoll nach oben, unten dünn und oben unter der Sitzfläche dicker werdend. Wie anders, plump, ein byzantinischer Thronsessel; gewichtig, ja schon mehr wuchtig und klobig; bolzengrade sind die schweren Holzscheite, die die Ecken des Kastengestells bilden, aufgestemmt und stehen oben über die Sitzfläche herüber, um den Sitzenden primitiv festzuhalten und einzukeilen und zu verriegeln, daß er nicht hinunterrutscht; als hielte er sich sonst nicht allein oder durch eine organisch sich anschmiegende Form des Geräts, die hier eben fehlt; die Lehne nur als architektonischer Hintergrund gedacht, stark profiliert, nicht zum Anlehnen, und oben, etwa in Höhe der Schulterblätter, nicht über dem Kopf, mit dreieckiger Giebelform abschneidend, also wenn man sich zurücklehnen wollte, ins Rückgrat stoßend. Bolzengrade eben auch die sonach vorgeschriebene Haltung des Benutzers, mit steifer Wirbelsäule; nicht gelöst zurückgebogen noch auch lässig vorgebeugt, wie sonst vielleicht bei niedrigen Rücklehnen; auch letzteres gestattet man sich auf solchem rechtwinkligen Dinge nicht, das außerdem noch überall im einzelnen Quadratmuster zeigt. Ein norwegischer Armstuhl weist einen Handgriff auf an den vorderen Pfosten des kastenförmigen Möbels: die Hand kann aufruhen, und zwar etwas hochgenommen; die Rücklehne weicht etwas zurück. Also wieder eine ganz bestimmte Haltung des Mannes darin: ein ruhiges, langes Sitzen, etwa beim Mahl oder bei langer Beratung, respektheischend und gebietend aufgerichtet wie ein Herrscher, ein Vorsitzender, oder achtungsvoll, angespannt aufpassend, wie bei den übrigen Teilnehmern einer Ratsversammlung. Solcher Stuhl ist also nichts für leichte Konversation, wo man sich lebhaft bewegt, elegant gestikuliert, auch mal die Plätze wechselt, und wo ein Teil der Gesellschaft etwa zwischendurch steht. Zwischen Rücklehne und Handgriff ist etwas Holz stehen geblieben, warm und fest einpackend. Hier nimmt man auch nicht schnell Platz, sondern läßt sich langsam nieder, man klettert sozusagen hinein, zumal wenn noch ein Fußtritt dran ist, der die Füße dann auch festzuhalten scheint, wie er für ein ganz bequemes längeres Sitzen bestimmt aussieht. Sehr unbequem dagegen ist ein frühmittelalterlicher Lehnstuhl, wo an den seitlichen Rändern der Rücklehne dicke Stäbe vorspringen, wo sich also der Rücken dazwischen hineinzwängen muß oder stößt, und wo überhaupt die starre, harte Rückenlehne den Sinn für Bequemlichkeit recht unentwickelt erscheinen läßt. (Die schönste, ganz flächenhaft einladende Rücklehne zeigt in dem Buch ein französischer Frühbarockstuhl, Stil Louis Treize. Andere, ebenfalls

sehr bequeme umfangen die Schultern auch seitlich und bieten vielleicht für den Kopf noch besondere seitliche »Ohren« zum Anlehnen.) Den Kopf kann man bei der Höhe der Lehne hier anlehnen, aber auch dort ist nichts Anschmiegendes in der Formung. Ähnlich steif zu sitzen zwingt die hohe Lehne eines französischen Dreibeinsessels aus der Renaissance. Eine gerade Haltung kann auch die Sitzfläche ihrer Ausdehnung nach anweisen; ist sie z. B. recht sehr breit, so wird sie dem Benutzer erlauben, schief zu sitzen und sich behaglich auszustrecken; wogegen ein besonders schmales Sitzbrett und entsprechende Rückenlehne aussehen kann wie nur zu momentaner Benutzung bestimmt (z. B. ein italienisch-gotischer Lehnschemel). Jener französische Renaissance-Dreibeinsessel ruht auf einem Bein, das sich unten in drei Füße gabelt, und deren Spreizung wirkt ebenfalls noch in eigentümlicher Weise auf den ein, der darauf sitzt: auch er spreizt vielleicht unwillkürlich die Füße auseinander in einer nachahmenden Bewegung. Ansätze zu sogenannten kleinsten Bewegungen sind ja immer da in unserem Leben, und namentlich in Zuständen ästhetischer Empfindlichkeit, vor Bildern, Statuen usw. So wirkt denn auch ein Stuhl, der etwa in allen seinen Formen nach innen weist, namentlich in der Armlehne, zusammenschließend, anders als einer, der sich überall nach außen wendet, also auch die Glieder auseinandernimmt und die Gelenke löst. Z. B. ein englischer Spätrenaissancestuhl zeigt solche Armlehnen, die die Arme nicht am Leib halten und auch nicht gerade ausgestreckt nach vorn führen; und derselbe Stuhl zeigt auch oben an der Rückenlehne eine nach außen weisende Form und unten an den Verbindungsleisten zwischen den vier Beinen dicht über dem Fußboden ebenfalls runde Linien, die nach außen offen sind. Ebenso können die vier Füße eines Stuhles nach unten auseinandergehen oder sie können im Gegenteil ganz senkrecht stehen und unten noch durch seitliche gerade Verbindungen zusammengehalten sein usf. Es mögen dort unten manchmal nur vorn Querleisten sein und so aussehen, als sollte man die Füße darauf stellen; es können anderseits auch höher hinauf Querleisten sich finden und gerade verhindern, daß man die Beine unter den Stuhl zieht usf. Namentlich aber zu Bewegungen anregend sehen Sessel aus mit runder Sitzplatte, als könne man darauf herumrutschen (runde Sessel ohne Lehne geben ja auch gar keine bestimmte Orientierung nach vorn und hinten an), und man fühlt sich darauf gewiß ein wenig ruheloser als auf anderen. So fiel mir das auf bei einem englischen Rundsessel aus der Zeit der *Queen Anne,* dessen acht kreisförmig geordnete und durch radiale Speichen verbundene Füße die runde Form sehr betonen. In der Rücklehne ist ein runder Abschluß nach oben dann am Platze, wenn die Lehne Schultern und Kopf unter sich begreifen will, denn den Schultern allein entspricht die Rundung doch nicht, sie sind eckig, in ihrer Höhe wirkt also eine abschließende Rundung ein wenig unruhig (ein Breiterwerden der Lehne nach oben für die Schultern ist dagegen sinnvoll und gibt die behagliche Empfindung, daß man »sich breit machen« könne). Die Krümmung der Beine, die im Barock und Rokoko herrschend wird, ist da wieder verschieden, je nach dem Eindruck der Schwere oder Leichtigkeit dieser geschweiften Formen. Die Menschen des Barock fühlten sich selber schwer, die des Rokoko leicht; bei jenen bedeuteten die gewundenen und geschwungenen Linien also Umständlichkeit, sie bewegten sich gravitätisch, wogegen das Rokoko hurtig war. So sind die massiven Formen des Barock scheinbar da, um schwere Menschen zu tragen, und jeder nun, der sich hineinsetzt, fühlt sich da schwerer als im Rokokostuhl. Mehr kantige und flächige Formen dagegen gestatten weniger Beweglichkeit, da man sich sonst an ihnen stößt. Im Rokoko aber schmiegen sich die Armlehnen sogar noch fein den Handgelenken an und zeigen z. B. vorn, wo die Hände liegen sollen, eine Er-

höhung kurz vorher, während die Hand selbst lässig an die Lehne geschmiegt hinabhängen kann.

Nun das ist nur eine Auswahl von Beispielen, die ich psychologisch zu deuten versuchte. Uns fehlt eine Psychologie des Mobiliars, die ins Einzelne geht und all die verschiedenen Motive in ihrem Sinn oder Unsinn aufzeigt. Sinnlos und widersinnig (was auch hier nicht dasselbe ist) können nach diesen Maßstäben nur allzuviele Formen sein, wie man leicht sieht. Es können aber auch zu viele und vielerlei Formen durcheinandergehen, deren jede für sich einen Sinn hat, deren vielerlei Sinn sich aber widerspricht; dann gibt es keinen bestimmten charaktervollen, nicht einmal charakteristischen Ausdruck. Nur gute Möbel also haben einen deutlich ablesbaren Sinn!

Daß alle diese Maßstäbe und Gesichtspunkte vom Autor nicht angelegt wurden, macht die Schwäche des Buches vom ästhetischen Gesichtspunkt aus. Es ist mehr historisch. Es ist aber auch da häufig nur trocken erzählend und ohne kulturhistorische Parallelen und Begründungen. Der Verfasser ist Architekt, das Reden und Schreiben scheint weniger seine Sache zu sein. Ich würde das Buch als kleines Nachschlagewerk trotzdem empfehlen. Es ist ein Materialbuch, das nun unter den verschiedensten Gesichtspunkten und zu verschiedenen Zwecken benutzt werden kann und dann erst, eingeschmolzen in andere Arbeiten, seinen rechten Wert erhalten mag.

Berlin-Wilmersdorf. Erich Everth.

Johannes Volkelt, Kunst und Volkserziehung. Betrachtungen über Kulturfragen der Gegenwart. C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung, Oskar Beck, München 1911. 8°. VI und 184 S.

Friedrich John, Künstlerische Erziehung. Verlag von Quelle u. Meyer in Leipzig, 1911. 8°. 52 S.

Die beiden hier vorliegenden Schriften ergänzen einander in einer gewissen Weise. Während die von hohem sittlichen Ernst und einer tiefen, weiten Menschlichkeit getragenen Ausführungen Volkelts vornehmlich bei der Betrachtung allgemeiner Kulturfragen verweilen und so eine Umrißzeichnung zu ziehen versuchen, deren Detailausarbeitung der zukünftigen Forschung überlassen bleibt, beschäftigt sich John nur mit einem einzigen Problem und strebt in erster Linie uns auf gangbare Wege der Kunsterziehung aufmerksam zu machen. So gibt er uns praktische Mittel an die Hand, während uns Volkelt die Ziele weist. Dieser Vergleich soll in keiner Weise dazu verleiten, etwa beide Werke in eine Reihe zu setzen. Volkelt nimmt in höchst selbständiger, kühner und tiefdringender Weise zu großen aktuellen Kulturproblemen Stellung, John wendet bereits bekannte Ergebnisse an, so daß er uns eine schöne Probe pädagogischer Geschicklichkeit darbietet, während wir bei Volkelt die wissenschaftliche Leistung werten müssen. Beiden Schriften aber eignet eine herzliche, warme Lebensnähe, ein inniges und liebendes Versenken in die Ansprüche und Forderungen unserer Zeit. Und wo der Kritiker mit seinem Tadel anhebt, da fühlt man immer wohltuend die helfende, rettende Hand des besorgten Arztes, auch wenn man bisweilen mit der Wahl der Heilmethoden nicht völlig übereinstimmt.

Volkelts Schrift stellt sich uns als eine höchst glückliche Vereinigung von ästhetischer und ethisch-pädagogischer Betrachtungsweise dar. Von zwei Seiten sieht sich der Forscher förmlich hingestoßen zu der Betrachtung der Frage nach dem wahren Verhältnis von Kunst und Moral; dadurch, daß die Künstler unserer Zeit vielfach zu Verkündern einer neuen, umstürzenden Sittlichkeit werden, und dadurch, daß die künstlerischen Mittel mit der Zunahme an Verfeinerung und Ver-

wickeltheit zugleich eine Steigerung erfahren haben in der Richtung der Nervenerregung. Faßt man das Sittliche in umfassendem und vollmenschlichem Sinne auf, dann trägt es unverkennbar das Gepräge einer Kulturmacht an sich, und der Künstler erscheint uns als ein Mitarbeiter an dieser Kultur. Eine Kunst, die sich grundsätzlich vor dem großen geistigen Leben und Ringen der Menschheit abschließt, die sich von dem, was die geistigen Führer der Menschheit beschäftigt, nicht anregen und durchdringen lassen will, gibt sich nicht nur der Verarmung, sondern auch der Ausartung preis. Nur wenn sie sich mitten in den Wechselaustausch des Kulturlebens stellt, kann die Kunst große Ziele erhalten und geistige Welten schaffen. Fühlt der Künstler sich drinnen in dem großen Menschwerdungsgange stehend, dann versteht es sich für ihn von selbst, daß in seinem künstlerischen Streben auch die Sehnsucht nach dem Guten und Reinen als eine lebendig gegenwärtige Macht wirke. Die Förderung des Sittlichen muß, wenn es überhaupt ein Sittliches gibt, wie für jeden anderen, so auch für die Künstler gelten. Soll sich das Sittliche nicht selbst aufheben, soll es nicht zu Schein und Schatten werden, dann muß auch das Leben, Schaffen, Genießen des Künstlers von dem Streben nach dem Guten durchdrungen sein. Das Sittliche ist mit dem Gelten für alle wesenhaft verknüpft. Das wäre eine Sittlichkeit kläglicher Art, die vor den Künstlern halt machte und sich für ungültig erklärte. Hieraus aber folgt keineswegs, daß die Gesetze der Kunst aus der Ethik abzuleiten seien, oder daß der Künstler überall Moralisches darzustellen habe. Die Gültigkeit des Sittlichen für das künstlerische Schaffen hat lediglich die Bedeutung, daß auch das künstlerische Schaffen aus dem Boden der sittlich gerichteten, von sittlichem Streben beseelten Persönlichkeit hervorgehen solle. Das sittliche Gefühl ist gegenwärtig so zaghaft, ja feige gegenüber dem Gebaren der Künstler und Kunstkritiker, daß es als dringend nötig erscheint, wieder das gute Recht des Sittlichen in seiner Stellung zur Kunst nachdrücklich in Erinnerung zu bringen. Eine offizielle Kunstethik muß natürlich abgelehnt werden, man wird im Gegenteil sagen dürfen, daß jede aus ernstem Sinne heraus geborene sittliche Überzeugung, jedes aus dem Entwicklungsgange der Menschen heraus mit innerer Notwendigkeit entstandene sittliche Ideal das Recht hat, in der Kunst zutage zu treten. Die Kunst als lebendiges Glied der Kulturentwicklung kann sich von den sittlichen Kämpfen und Wirrnissen, den sittlichen Zerrüttungen und Neugeburten ihrer Zeit nicht abseits halten. Je organischer die Kunst einer Zeit mit dem Kulturleben verwachsen ist, desto umfassender wird sie das sittliche Fühlen und Glauben ihrer Zeit zum Ausdruck bringen. Man muß so weitherzig sein, die sittliche Welt Uhlands wie d'Annunzios in der Kunst gelten zu lassen. Unerbittlich folgt dagegen aus dem Zusammenhange der Kunst mit dem Geiste des Sittlichen, daß die Kunst mit der Absicht, den Betrachter zum Gemeinen herabzuziehen, ihn gierig und tierisch zu stimmen, nichts zu schaffen habe. Nach diesen allgemeinen und grundlegenden Untersuchungen folgt nun eine Abhandlung, welche die Fragen der künstlerischen Erziehung behandelt, und deren Hauptwert ich darin erblicke, daß sie energisch gegen die einseitige moderne »Entrüstungs- und Begeisterungspädagogik« zu Felde zieht, die immer nur von den Rechten des Kindes gegenüber den Erwachsenen spricht. »Zugleich aber müßte mindestens mit demselben Nachdruck darauf gedrungen werden, daß das noch unreife und eben erst heranreifende Geschlecht gegenüber Eltern und Erziehern, überhaupt gegenüber dem Alter Rücksicht üben lerne, zurückzutreten wisse, seine Ansprüche mit Maß geltend mache. Ich bin so altmodisch, die von der allerneuesten Ethik ausgeschalteten Tugenden der Bescheidenheit, Rücksichtnahme, Dankbarkeit, Ehrerbietung, wofern sie in richtigem Sinne geübt werden, als Zierden des Menschen, als Äußerungsweisen einer zarten

und vornehmen Gemütskultur zu betrachten. Die moderne Sturm- und Drangpädagogik dagegen sieht in diesen und ähnlichen Tugenden nahezu nur eine Selbsterniedrigung der Jugend.«

Der nun folgende Abschnitt handelt von dem volkserzieherischen Werte der gegenwärtigen Kunst. Die zeitgenössischen moralischen Neubildungen haben auch ihre hochidealen Seiten. An die — aus ihnen entspringenden — edlen, tapferen Forderungen und Verkündigungen knüpfen nun häufig die modernen Dichter an und werden so mutige Vorkämpfer für eine freiere und erhabenere Menschlichkeit. Was nun insbesondere den Naturalismus anlangt, so sind seine großen Vertreter von einem fast fanatischen Wahrheitseifer beseelt. Und gerade dort, wo die Trivialitäten und Häßlichkeiten des Lebens recht gründlich und umständlich beschrieben werden, kann dieser rücksichtslose Wahrheitseifer ganz besonders hervortreten. Mittels dieses Grundtones vermögen die naturalistischen Kunstwerke eine Wirkung im Sinne des schlichten, sachlichen Ernstes auszuüben. Es gibt nicht wenige Menschen, die durch den Umgang mit den naturalistischen Dichtern den Tatsachen mutiger ins Gesicht sehen lernen, sich von nun an mit den Kleinheiten und Härten des Daseins gelassener abfinden und auch für das Allzumenschliche in der eigenen Brust ein schärferes Auge bekommen und so in der Selbsterziehung gefördert werden. Und nicht nur von den Dichtern, sondern auch von der bildenden Kunst kann ein solcher Einfluß ausgehen. Man darf diese von bequemen Illusionen heilende, im Kampf ums Dasein stählende Wirkung, die von den großen naturalistischen Schöpfungen ausgeht, nicht gering anschlagen. Was die Werke der Neuromantik angeht, so kann durch sie die Überzeugung verstärkt werden, daß das Dasein geheimnisvolle Hintergründe hat. Es kann die Fähigkeit, aus dem Alltagsgang des Lebens feierliche Grundtöne herauszuhören, eine Verfeinerung erfahren. Genug Leser werden von solchen Dichtungen eine Art Erbauung empfangen haben, eine Erlösung aus den Trübheiten und Engen des Irdischen, eine Erhebung in eine zweite Welt. Und gegenüber der Gefahr, die unsere Zeit bedrückt, den Sinn für das Einfache zu verlieren, erweisen sich nun als höchst begrüßenswerte Gegengewichte die Arbeiten zahlreicher modernen Künstler, denen ein Zug ins Einfach-Gesunde und Traulich-Heimatliche eignet. Indem wir uns im künstlerischen Genießen vereinfachen, werden wir unwillkürlich auch menschlich vereinfacht werden. Also Volkelt zeigt sich in keiner Weise blind für die gewaltigen allgemein-menschlichen Werte, die uns die moderne Kunst geschenkt hat, er sucht im Gegenteil allenthalben mit hingebender Liebe ihnen gerecht zu werden. Um so schwerer wiegt dann allerdings auch sein Urteil, wenn er von den Gefahren der gegenwärtigen Kunst für die Volkserziehung spricht.

Auch wo die Künstler von ihrem sittlichen Berufe völlig durchdrungen wären, müßten doch Kunstwerke entstehen, die nicht für jedermann taugten, die nicht für alle Alters- und Bildungsstufen, nicht für alle Gemütsarten heilsam wären. Also auch unter idealen Verhältnissen würde den Erziehern reichlich dringende Veranlassung entspringen, dafür Sorge zu tragen, daß durch gewisse Erzeugnisse der Kunst in unvorbereiteten, unreifen oder irgendwie nicht geeignet gearteten Gemütern kein Schaden angerichtet werde. Um wie viel mehr werden unter den gegenwärtigen Verhältnissen, wo die Dichter und Künstler in den allermeisten Fällen weit davon entfernt sind, sich bei ihrem Schaffen von sittlichem Bewußtsein erfüllen zu lassen, die Erzieher im Hinblick auf die von der Entwicklung der Kunst her drohenden Gefahren für vorbeugende Einwirkungen zu sorgen haben! Mehr noch als die Schule ist das Haus die Stätte, wo für eine derartige Erziehung Sorge zu tragen sein wird. Von allen hier möglichen Mitteln erscheint am wichtigsten

das positive Wirken auf die jungen Seelen von innen aus. Es gilt, das heranwachsende Geschlecht zu künstlerisch geläutertem Fühlen und Urteilen, zu besonnener Kritik in Sachen des Geschmacks zu führen, damit es nicht von jeder durch neue Reize, durch Gewagtheit und Keckheit bestechenden Erscheinung gefangen genommen werde. Vor allem muß die Jugend zwischen Sinnenreiz und künstlerischem Wert unterscheiden lernen. Letzten Endes aber kommt es auf Gemüts- und Charakterbildung an. Es muß darauf hingewirkt werden, daß in dem jungen Herzen Abscheu vor allem Schmutz, vor aller Herabwürdigung zum Tierischen Wurzel fasse, daß es von Sehnsucht nach adligen, heroischen Gefühlen erfüllt werde, daß es seine Ehre darein setze, ein wohlgeordnetes, vernunftgeklärtes Triebleben zu besitzen und Selbstüberwindung zu üben. So wird die beste Gewähr dafür geschaffen, daß der heranwachsende junge Mensch allen schlimmen Einflüssen, die von der Kunst ausgehen, gewachsen ist.

Will sich der Erzieher die Gefährdungen vor Augen halten, die dem sittlichen Leben von der gegenwärtigen Kunstentwicklung drohen, so wird sich sein Blick vor allem auf das geschlechtliche Gebiet richten, denn die erotische Vergiftung zeigt in unseren Tagen ein höchst bedenkliches Wachstum. Aber nicht nur die Zahl der dem Aufreizen des Geschlechtslebens dienenden Künstler und künstlerischen Erzeugnisse ist in den letzten Jahrzehnten ungeheuer angeschwollen; sondern es hat auch die Aufdringlichkeit und Handgreiflichkeit in der Darstellung wollüstiger Vorgänge in augenfälliger Weise zugenommen; und Hand in Hand damit geht die Steigerung des Krankhaften in der Erotik. Auch auf wissenschaftlichem oder richtiger gesagt: halbwissenschaftlichem Gebiete macht sich in unserer Zeit etwas von jener Sucht bemerkbar, an dem »Sexuellen« neugierig herumzuschnüffeln. Zweifellos haben Forscher, zu deren wissenschaftlichem Arbeitsgebiet das Geschlechtsleben gehört, die Pflicht, sich mit allen sexuellen Unarten und Entartungen eingehend zu beschäftigen; und dasselbe gilt von allen, die durch ihre praktische Tätigkeit, etwa durch ihr Wirken auf sexualem Gebiet, dazu geführt werden, den Erscheinungen des Geschlechtstriebes ihre Aufmerksamkeit zu widmen. Dagegen ist nicht einzusehen, warum Männer und Frauen, deren theoretisches oder praktisches Arbeitsfeld nichts mit dem Sexuellen zu tun hat, es für ihre Bildung als notwendig erachten sollten, sich in alle Besonderheiten und Einzelheiten der geschlechtlichen Perversitäten einweihen zu lassen. Man kann von der Macht des Geschlechtstriebes, von den aus ihm für Jugend, Sitte und Kultur stammenden Gefahren, von den Abgründen der geschlechtlichen Ausschweifung eine für Leben und Wirken vollkommen ausreichend-deutliche Vorstellung haben und braucht darum noch nicht über alle Arten, Unter- und Nebenarten des geschlechtlichen Unrats bis in seine seltensten »Spezialitäten« hinein genau unterrichtet zu sein. Und wenn man Kinder zu erziehen hat, kann man den erwachenden Geschlechtstrieb durch Aufklären, Vorbeugen und Veredeln mit klugem Überlegen und feinstem Takt behandeln, ohne daß man Krafft-Ebing oder Forel studiert haben müßte.

Auch auf der Bühne macht sich die Erotik in ihren abstoßendsten und widerwärtigsten Formen übermäßig viel zu schaffen, und unsere Theaterverhältnisse würden nur dann in die richtige Bahn gelenkt werden können, wenn eine reinliche Scheidung einträte zwischen solchen Theatern, die der Zerstreuung, Belustigung und Aufregung dienen sollen, und den davon grundverschiedenen Bühnen, die nichts als Stätten der Kunst sein wollen. Der Staat wie die Gemeinden großer Städte müßten es als eine Pflicht betrachten, rein der Kunst geweihte Bühnen zu gründen, Bühnen, die ebenso von den Kassenberechnungen des auf seinen Privatvorteil bedachten Direktors völlig unabhängig wären wie von den widerkünstlerischen Ge-

lüsten des Publikums. Ernsthaft und eingehend brauchte sich dann Kunstkritik und Ästhetik nur mit diesen Kunst- und Künstlerbühnen zu beschäftigen.

Psychologisch-ethische Betrachtungen im Anschluß an die gegenwärtige Kunstentwicklung beschließen das Werk; besonders hervorzuheben wären hier die Ausführungen über das Schamgefühl und über den Selbstwert des Sittlichen; doch würde eine nähere Erörterung uns über die Grenzen hinausführen, die im Rahmen dieser Zeitschrift liegen. Aber abgesehen von diesem Schlußabschnitt habe ich es mir angelegen sein lassen, den Inhalt dieses Werkes seinem vollen Werte entsprechend ausführlicher darzulegen, um auch im Leser das Gefühl zu erwecken, daß es sich hier um eine bedeutungsvolle Kundgebung handelt, durch die ein Mann von reicher Erfahrung, weitem Wissen und künstlerischem Feinsinn mahnend und warnend an seine Zeit sich wendet. Und wenn ich nun einige Bedenken nicht unterdrücken kann, geschieht dies nicht aus der Absicht, Kritik zu üben, denn in allen Hauptpunkten stimme ich freudigst bei und erkenne dankbar den sittlichen Mut an, der diese Untersuchungen adelt; ich vermag aber das bange Gefühl nicht zu bannen, daß Volkelt in weiten Kreisen mißverstanden werden wird, indem engherzige Rückschrittelei in ihrem erbärmlichen Kampfe gegen neue, werdende Kunst hier ihre schärfsten Waffen sammeln wird. Vielleicht hat Volkelt die Gefahren und Schädigungen moderner Kunst zu sehr schwarz in schwarz gemalt und der Kunst zur Last geschrieben, was in anderen Tendenzen unserer Zeit begründet liegt? Warum sollen denn die so glänzend gemalten Akte von Leo Putz etwa einen »unsauberen Qualm« verbreiten, während die Bilder von Rubens in allen Galerien angestaunt werden? Wie sollen wir überhaupt im Einzelfall die Grenzen angeben können, jenseits derer ein Kunstwerk aufhört »gesellschaftsfähig« zu sein? Wo schlechte Kunst vorliegt oder Machwerke, die im Namen der Kunst unsittlichen Zwecken dienen, scheint rücksichtslose Bekämpfung ganz am Platz, aber den Gewagtheiten guter Kunst gegenüber bedarf es größter Vorsicht; allerdings vom Standpunkt des Erziehers erwachsen schwere Gefahren. Aber Erziehung ist jedenfalls nicht Zweck aller Kunst, sondern in vielen Fällen Voraussetzung, da sie sich schon an reife Leute wendet. Erfährt ferner nicht irgendein Leser im Laufe eines Jahres aus der Zeitung so viel an geschlechtlichen Verirrungen und Ausschweifungen, daß er durch die Kunst wahrlich nicht überrascht werden kann? Und bedeutet denn nicht die rücksichtslose Offenheit auch gegenüber den dunklen und gefährlichen Pfaden unseres Trieblebens einen gewaltigen Segen im Verhältnis zu der Prüderie, die alles Sexuelle einfach negiert oder in verzerrter Weise darstellt? Und wenn die moderne Kunst in der Bewältigung dieser neuen Stoffgebiete oft allzu stark aufgetragen hat, ja wenn auch vielfach unreine Elemente sich eingeschlichen haben, der Weg scheint mir gesund. Und gerade Volkelt hat ja auf die sittlich kräftigenden Wirkungen der modernen Kunst so trefflich aufmerksam gemacht, und so wird er sicherlich auch gegen eine allzuenge Zensur energisch Stellung nehmen und sich dagegen wehren, wenn sein Werk in dieser Weise ausgebeutet werden sollte. Aber ich möchte diese Besprechung nicht abschließen, ohne noch einmal meiner Freude über dieses Werk Ausdruck zu verleihen.

Nur weniger Worte bedarf es über die kleine Schrift von F. John. Ihr Vorzug besteht darin, daß sie nirgends überspannte Forderungen erhebt oder mit radikalen Vorschlägen aufwartet, sondern überall wo Verbesserungen vorgeschlagen werden, werden auch gleich die Wege gewiesen, die zu ihrer Verwirklichung hinzuleiten vermögen. Und es wäre nur zu wünschen, daß es möglichst viele Oberlehrer von der Art geben sollte, wie F. John einer ist.

Rostock i. M. Emil Utitz.

Christian Janentzky, G. A. Bürgers Ästhetik. Berlin, Alexander Dunckers Verlag, 1909. gr. 8°. XII und 250 S. (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, herausgeg. von Franz Muncker XXXVII.)

Dies ziemlich umfangreiche Buch hat einen eigentümlichen Zweck: es dient nämlich dem Nachweis, daß der Dichter Bürger als Ästhetiker ein arger Plagiator war. Aufs genaueste wird das für die Göttinger Vorlesungen gezeigt, die aus dem Nachlaß dem Druck übergeben wurden, aber es gilt, nach vielen Proben zu urteilen, auch für die übrigen Schriften. Die Unselbständigkeit der Bürgerschen Vorlesungen und damit ihre Wertlosigkeit innerhalb der Geschichte der Ästhetik ist durch Herrn Janentzky in der Tat endgültig dargetan. Mir persönlich wird mit Recht der Tadel zuerteilt, daß ich diese Abschreiberei nicht bemerkt und Bürger in meiner »Geschichte der neueren deutschen Psychologie« zu hoch eingeschätzt habe. Zu meiner Verteidigung möchte ich einen Umstand erwähnen, der jedem Kenner des 18. Jahrhunderts bekannt und auch dem Verfasser nicht entgangen ist: das ist die allgemein verbreitete Unbekümmertheit in der Verwertung schriftstellerischer Vorlagen. Ich entsinne mich, daß mir beim Lesen Bürgerscher Schriften Ähnlichkeiten mit anderen Werken auffielen; ich bin jedoch solchen Übereinstimmungen nicht nachgegangen, weil sie mir auch sonst vielfach begegnet waren. So habe ich denn übersehen, daß Bürger in einer wirklich ganz unerlaubten Weise Entlehnungen vorgenommen und beinahe nichts aus sich selber geschöpft hat. In Kleinigkeiten tut mir übrigens der Verfasser unrecht. Die als falsch bezeichnete Bemerkung auf S. 567 meines Buches bleibt richtig, wenn man den Zusatz »für unsere Zwecke« berücksichtigt; auch hat Herr Janentzky keinen Grund, zu sagen, ich kennte »anscheinend« Villaume, denn ein Blick auf S. 277 f. hätte ihn darüber belehrt, daß ich die Schriften dieses Philosophen recht genau kenne. »Anscheinend« hat Herr Janentzky nur den zweiten Teil meines Buches durchgesehen.

Immerhin — in der Hauptsache hat es dabei sein Bewenden, daß ich Bürger für beträchtlicher gehalten habe als er tatsächlich ist, und da andere denselben Fehler begangen haben wie ich, so ist die Widerlegung dieser falschen Einschätzung sehr dankenswert. Außerdem enthält das Buch eine ganze Reihe von kleinen Untersuchungen über die Entwicklung der deutschen Ästhetik im 18. Jahrhundert, Untersuchungen, die äußerst sorgfältig geführt sind und einen Gewinn für unsere Kenntnis dieser Dinge bedeuten.

Berlin. Max Dessoir.

Lothar und Gertrud von Kunowski, Unsere Kunstschule. Verlag für Nationalstenographie (Dr. A. v. Kunowski). Liegnitz 1910. 204 S.

Ein Werk, so erfüllt von persönlichem Leben, wie man es selten antrifft; — wird doch in diesem schön ausgestatteten Kunstatlas in 94 Abbildungen das Lebenswerk Gertrud v. Kunowskis, von L. v. Kunowski, ihrem Lehrer und Gatten zur Darstellung gebracht, um daran seine Lehrmethode der bildenden Kunst zu erläutern. Trotz der stark subjektiven Anteilnahme des Darstellenden aber ein Werk von so entschieden grundlegender sachlicher Bedeutung, daß praktische Kunstübung wie Ästhetik gleicherweise die bedeutendsten Anregungen erhalten. L. v. Kunowski, der bereits durch eine Reihe theoretischer Schriften sich bekannt gemacht, gibt hier in organischem Aufbau Grundlagen und Resultate seiner Lehrtätigkeit, die sich lange Jahre hindurch den größten Schwierigkeiten gegenüber zu behaupten hatte. Wir sehen hier den Entwicklungsgang einer sehr reichen Begabung, der die intensivste geistige Durcharbeitung der Methode und des Stoffes durch ihren Lehrer zur Seite steht. Wenn wir das Eigenartige und Bedeutsame dieser Schrift kennzeichnen

wollen, so müssen wir einerseits hervorheben, daß in der Tat eine selten intensive Denkarbeit, im künstlerischen Sinne, hier stattgefunden hat, ohne etwa in einem Dogma oder zugespitzter Theorie zu erstarren; man ist hier auch sehr fern von jedem Genialitätswahn, der die wichtigsten Dinge einer Eingebung überläßt; anderseits ebenso fern von einem Nachbeten vergangener Ideale, aus denen eine Regel abstrahiert wird; die Stellung zur Vergangenheit scheint mir eine der wesentlichsten Seiten dieser Kunstauffassung zu sein, denn sie versteht es, in neuem Geiste ewige und klassische Kunstideale in sich aufzunehmen und fortzuführen. Und weil der strengen Arbeit eine so wichtige Rolle zuerteilt wird — »ererbtes Talent ist erst dann eine künstlerische Fähigkeit, wenn es neu erworben wird« — und aus allen Äußerungen ein liebevolles Herausholen schwerblütiger oder ungeschickter Anlagen hervortritt, deshalb erscheint diese Kunstauffassung als so besonders geeignet, in pädagogischem Sinne weithin zu wirken. — Das zweite und nicht minder Wichtige aber ist die gründliche Durcharbeitung der elementaren Basis jeder künstlerischen Gestaltung. Hier ist wirklich eine feste und breite Grundlage gegeben, auf der dem individuellen Talent sowohl sicheres praktisches Können als auch weiter Spielraum gegeben wird. Wenn wir die Franzosen um ihre malerische Tradition beneiden, die unbeirrt von allen Schwankungen jedem Kunstbeflissenen eine solide Basis gibt (auch in der Musik macht sich diese Solidität der Grundlage geltend), so ist hier in der Tat etwas geschaffen, was für die spezifisch deutsche Kunstauffassung den Anknüpfungspunkt zu einer solchen Tradition geben kann. Solche Dinge, wie Kunowski sie gibt, sind tradierbar, ohne deswegen den Schüler in akademischer Schablone zu ersticken.

Es ist nun schwierig, aus der Fülle der Gesichtspunkte und ohne auf die ganzen technischen Grundlagen einzugehen, hier ein Bild von dieser Methode und Kunstauffassung zu geben. Hervorzuheben ist, daß sie sich nie auf außerkünstlerische Gebiete verirrt und das Heil weder in einer mathematischen Formel oder Formauffassung, noch in einer naturalistischen Nachahmung sucht, so ernstlich auch die naturwissenschaftlich anatomischen Fortschritte der Erkenntnis hineinbezogen werden. (»Wissen wir mehr als die Ägypter von Knochen, Muskeln . . ., von Naturgesetzlichkeit und Funktion des Leibes, so müssen wir, als Vorstellungsarchitekten, zehnmal so stark werden wie die Ägypter, um die Wirkung innerer Organisation als solche der Erscheinung darzustellen.«) Und die Übersetzung der mathematischen Dimensionen in die künstlerischen Richtungsdimensionen ist außerordentlich geistreich und einleuchtend durchgeführt; eine genauere Darstellung dieser Seite würde leider zu weit führen.

Vorstellungsarchitekten! Darin haben wir einen Grundzug der Kunowskischen Auffassung. Die Körper, die Beziehungen der Körper zum Außenraum werden gleichsam gebaut. Ein Hilfssystem von »Visierlinien« dient in den vorbereitenden Sinnesübungen dazu, die wesentlichen Punkte des Körpers in ihrer gegenseitigen Beziehung und in ihrer Beziehung zum Raum zu verbinden, die »organischen Schwünge« nachzufühlen, im Auge sich einen nicht mathematischen, aber künstlerischen Zirkel für Abstände, Verlauf und Beziehung von wesentlichen Körperlinien zu erziehen. Zugleich wird die organisatorische Kraft solcher herausgefühlten und dargestellten Körperverhältnisse für die Umgebung klargelegt. Dabei fällt viel Interessantes für das Verständnis der Freiplastik ab. »Eine den Raum beherrschende Freiplastik ist unmöglich ohne Studium der fernhin wirkenden Kraft in den Kanten und Schwüngen einer Gestalt, die den Außenraum organisiert aus den Kräften des Innenraums.« — Kunowski eifert gegen die Unarten des sogenannten malerischen Zeichnens, das oft in der Tat eine Verhüllung in blaue Wolken des künstlerisch-

organisatorischen Unvermögens ist. Mit großer Spannung verfolgt man daher bei ihm den Übergang zum Breit-Malerischen, das ein Teil der reproduzierten Werke in glücklichster Weise zeigt. Es ist seine Sorge, daß der geistreiche Entwurf nicht etwa durch tote Farbflecke erdrückt wird, und die unermüdlichen Zeichenübungen und Lichtstudien sind notwendig, »damit das im Zeichnen waltende Feuer der Rhythmik hineinfahre in die Pinselsprache«.

Einzelne der Reproduktionen machen, im Gegensatz zum Gesamtstil, den Eindruck, als ob bisweilen aus Liebe zum feingefühlten Detail der Schwerpunkt der Komposition nicht gleich glücklich gerückt ist. Doch ist natürlich zunächst die Wirkung der Originale zur Beurteilung erforderlich. Auch eine gewisse Härte der Auffassung, die an altdeutsche Vorbilder erinnert, mit etwas kleinmeisterlichen Tendenzen, überrascht bei einigen der vollendeten Bilder, neben Werken von großzügiger Auffassung und höchster Ausdrucksintensität. Was diese Bilder aber alle aufweisen, das ist Charakter in höchstem Sinne, Aufbau, streng künstlerische Durcharbeitung, oft eine hinreißende Gesamtvision. Taktsicherheit, das ist es, was nach L. v. Kunowski der künstlerischen Jugend fehlt. Und diese Taktsicherheit, die den künstlerischen Rhythmus nur unterstützt, die gibt in der Tat Kunowskis Methode in hohem Maße. Daß er dabei durchaus in deutscher Eigenart fußt, ohne ihre naheliegenden malerischen Barbarismen zu bestärken, daß er eine rein künstlerisch gestaltete und geläuterte leise Vorliebe für architektonisch-plastische und lineare Ausdruckswirkung hat, scheint nur zu bestätigen, daß hier in der Tat eine in deutscher Eigenart wurzelnde Kunstauffassung als fester Grund gegeben ist.

Berlin.

Lenore Ripke-Kühn.

Julius Meier-Graefe, Vincent van Gogh. Mit 40 Abbildungen. München 1910, R. Piper u. Co. 3. durchgesehene Aufl. 77 S.

Derselbe, Paul Cézanne. Mit 40 Abbildungen. 3. verbesserte und erweiterte Auflage. Ebendort. 84 S.

Die beiden Bücher stellen Einzeldrucke aus dem bekannten Werk Meier-Graefes »Die Impressionisten« dar; bei van Gogh ist die Zahl der Abbildungen vermehrt worden, bei Cézanne hat auch der Text einige Erweiterung gefunden. — Die Einzelausgaben entsprechen jedenfalls einem Bedürfnis, bei der Bedeutung, welche diese beiden Künstler für die Entwicklung der modernen Malerei gewonnen haben. Freilich ist der Begriff des Impressionismus gerade in diesen Fällen kaum erschöpfend — er verflüchtigt sich bis zu gewissem Grade, bröckelt ab, und bedarf jetzt, wo wir die Entwicklung mehr übersehen, einer historischen Revision. In der Tat faßt auch Meier-Graefe, trotz seiner Einreihung van Goghs unter die »Impressionisten«, ihn zugleich als eine bestimmte Form der Reaktion auf den Impressionismus auf, als die aus demselben Geist geborene Synthese der vorhergegangenen tiefen Analyse. Aus diesem über den eigentlichen Impressionismus herausragenden Moment in van Gogh und Cézanne ist wohl auch die Breite der Wirkung auf die deutsche Kunst zu verstehen; über die Tiefe dieser Wirkung ist noch kein Urteil zu fällen.

Die bekannte energische und geistvolle Darstellung Meier-Graefes zeigt uns den Entwicklungsgang van Goghs, jenes Geistesverwandten von Delacroix, der voll zitternder Beweglichkeit gewaltige Farbenflammen einherpeitscht und Mensch, Stilleben und Landschaft in rhythmische Dramen verwandelt; selbst die statuarische Cypresse wird zur Flamme; selbst die runde Behaglichkeit des Kupferkessels zu strebendem Linien- und Lichtspiel. Der Kampf des Lyrikers van Gogh mit dem

Dramatiker und die Synthese beider Elemente in der ganzen innigen und wuchtigen Kraft des reifen Künstlers sind überzeugend dargestellt, und auch auf seine schlichte menschliche Größe fallen bedeutsame Schlaglichter. Die reichlichen Abbildungen vermitteln auch unbekanntere Werke.

Weniger geschlossen und überzeugend ist die Darstellung, die Cézanne zuteil wird. Meier-Graefes besondere Gabe, Widerspruch zu erregen, zeigt sich auch in dieser Analyse, die, wie es scheint, eine latente Verteidigungsschrift ist, — was unbeschadet des starken Anklangs, den Cézanne in der jüngeren Malergeneration gefunden, nicht überflüssig ist, gerade weil im allgemeinen nur das Äußerlichste von ihm nachgeahmt wird. Aber eine Analyse, die Cézanne bald auf die Formel des primitiven Gotikers bringt, bald als Vertreter des Barock — eines »Barock von gehauchten Flecken« — anspricht, trägt nicht unbedingt zur Klärung seines Verständnisses bei. Eher noch die Auffassung, die ihn im Grunde als Mystiker nimmt, — wobei man sich allerdings Gewalt antun muß, die trockene Härte des nüchternen Realisten Cézanne zu vergessen. Immerhin, die »auf das Äußerste reduzierte Formel für malerische Werte der Natur«, die Meier-Graefe als seine artistische Signatur bezeichnet, gibt eine Art Generalnenner für diese scheinbar widerspruchsvollen Seiten seines Wesens. Meier-Graefe teilt mit, daß er höchst widerwillig nur sich zur Beigabe von Reproduktionen entschlossen habe. Das ist bei der Schwierigkeit, die malerische Form Cézannes zu übersetzen, durchaus verständlich und muß jedenfalls im Auge behalten werden.

Berlin. Lenore Ripke-Kühn.

Käte Friedemann, Die Rolle des Erzählers in der Epik. H. Hässels Verlag in Leipzig, 1910. 8°. X und 245 S. (Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte, herausgeg. von O. F. Walzel, N. F. VII.)

Ein Hauptteil aus diesem Buch ist zuerst in unserer Zeitschrift (III, 512—561) veröffentlicht worden und unseren Lesern bekannt. Es genügt daher, zu bemerken, daß ein längerer Abschnitt über den »Blickpunkt des Erzählers« vorausgeschickt wird und daß auch gegen das Ende hin neue Kapitel eingefügt sind; an der Haltung des Ganzen ist Wesentliches nicht geändert worden.

Berlin. Max Dessoir.

Schriftenverzeichnis für 1911.

Erste Hälfte.

I. Ästhetik.

1. Geschichte und Allgemeines.

Barthel, E., Zur Systematik der Wissenschaften. Archiv für systematische Philosophie XVI, 4.

Bayard, Émile, Les connaissances essentielles de l'art. 468 S. mit 260 Abbildungen. 8⁰. Paris, Albin Michel.

Boer, Julius de, Aesthetice. Schets van het stelsel der schoone Idee. Amsterdam, W. Versluys.

Diez, Max, Kunstkritik und Kunstgesetze. Vortrag. 42 S. gr. 8⁰. Stuttgart, W. Kohlhammer. 0,80 M.

Fischer, A., Ästhetik und Kunstwissenschaft. In: Münchner philosophische Abhandlungen für Theodor Lipps. Leipzig, Joh. Ambr. Barth.

Fischer, Julius, Wesen und Zweck der Kunst. Archiv für systematische Philosophie XVII, 2.

Flat, Paul, Quelques réflexions sur la critique. Revue bleue XLIX, 21.

Hamann, Rich., Ästhetik. Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen. — 345. VIII, 120 S. 8⁰. Leipzig, B. G. Teubner. 1 M., gebunden in Leinwand 1,25 M.

Hartmann, Alma von, Wahrheit und Schönheit. Preußische Jahrbücher Bd. 144, S. 413.

Hulewicz, G., Dyalogi estetyczne. Posen.

Kynast, Karl, Allgemeine Ästhetik mit einer werttheoretischen und psychologischen Voruntersuchung und einer Analyse des künstlerischen Schaffens. X, 122 S. mit 3 Tab. 8⁰. Leipzig-Gohlis, B. Volger, 1910. 3 M., gebunden 4 M.

Lindsay, J., The Philosophy of art. London, Bibliotheca Sacra.

Mayrhofer, Rob., Zur Theorie des Schönen. Neue Formulierungen. I. Grundprinzipien. II. Die Künste und ihre Verbindung. III. Schlußfolgerungen für die moderne Kunst (R. Strauß). 39 S. gr. 8⁰. Leipzig, G. Esseger. 1 M.

Müller-Freienfels, Richard, Die Entwicklung und Ausbreitung des ästhetischen Lebens durch die Kunst. Archiv für systematische Philosophie XVI, 4.

Parkes, Kineton, A new theory of aesthetics. The Question, Januar.

Poinsot, M. C., Esthétique régionaliste. 265 S. Paris, E. Figuière & Cie.

Skala, Rich., Die Gemütsbefriedigung als Angelegenheit der Ästhetik. Zur Stellung der ästhetischen Eindrücke im Weltbilde. 92 S. 8⁰. Wien, W. Braumüller. 2 M.

Bagier, G., Herbart und die Musik. Zeitschrift für Philosophie und Pädagogik XVIII, 1—8.

Basch, Victor, La poétique de Schiller. Essay d'esthétique littéraire. Paris, Alcan.

Behn, Irene, Leone Battista Alberti als Kunstphilosoph. Zur Kunstgeschichte des Auslandes. — 85. VI, 143 S. Lex. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. 5 M.

Bergmann, Ernst, Die Begründung der deutschen Ästhetik durch Alex. Gottlieb Baumgarten und Georg Friedrich Meier. Mit einem Anhang: G. F. Meiers ungedruckte Briefe. IV, 273 S. gr. 8°. Leipzig, Röder & Schunke. 4,80 M., gebunden in Leinwand 5,60 M.

Bosanquet, B., History of Aesthetics. 2. Aufl. London, Swan Sonnenschein.

Marlhens, R. P., Chronique d'esthétique. Revue thomiste, März und April.

Maurey, Gabriel, Maurice Barrès critique d'art. Revue bleue XLIX, 16.

Paredes, B. G., Ideas esteticas de Santo Tomas: concepto de la bellezza. Cienaia Tomista, Januar und Februar.

Rohr, J., Der Straßburger Bildhauer Landolin Ohnmacht. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung samt einem Beitrag zur Geschichte der Ästhetik um die Wende des 18. Jahrhunderts. XV, 195 S. 8°. Straßburg, K. J. Trübner.

Aug. Wilh. Schlegels Vorlesungen über philosophische Kunstlehre, mit erläuternden Bemerkungen von Karl Christian Frdr. Krause. Herausgeg. von Aug. Wünsche. IV, 371 S. gr. 8°. Leipzig, Dieterich. 5 M.

Schleiermacher, Frdr. Dan. Ernst, Psychologie. Ästhetik. Hermeneutik. Reden über die Religion. Monologen. Weihnachtsfeier. Universitäten im deutschen Sinne. Rezensionen. (Werke. Auswahl in 4 Bänden. Bd. 4.) Mit einem Bildnis Schleiermachers und einem Geleitwort von Aug. Dorner, herausgeg. und eingeleitet von Otto Braun und Joh. Bauer. X, 680 S. 8°. Leipzig, F. Eckardt. 7 M., gebunden 9 M.

Schneider, R., L'esthétique classique de Quatremère de Quincy (1805—23). VIII, 177 S. 8°. Paris, Hachette & Cie.

Stryk, Gust. v., Wilhelm v. Humboldts Ästhetik, als Versuch einer Neubegründung der Sozialwissenschaft dargestellt. 129 S. gr. 8°. Berlin, Puttkammer & Mühlbrecht. 3,20 M.

Taine, Hippolyte, Sein Leben in Briefen. Herausgeg. und erläutert von Gust. Mendelssohn-Bartholdy. In 2 Bänden. 799 S. 8°. Berlin-Wilmersdorf, W. Rothschild. 8 M., in einen Band gebunden 10 M.

Tumarkin, A., Berichte über die deutsche ästhetische Literatur aus den Jahren 1905—1909. Archiv für systematische Philosophie XVI, 3.

Weidel, K., Bilder und Bemerkungen zu Lessings Laokoon. Bilder aus der Kunst aller Zeiten. Herausgeb.: F. Grußendorf. 20,5 × 25,5 cm. 21 Tafeln mit 31 S. Text in gr. 8°. Steglitz-Berlin, Neue Photographische Gesellschaft. 3,50 M.

2. Prinzipien und Kategorien.

Groos, Karl, Das Spiel als Katharsis. Zeitschrift für pädagogische Psychologie und experimentelle Pädagogik XII, 7—8.

Hollingworth, H. L., Experimental studies in judgment; judgment of the Comic. The psychological Review XVIII, 2.

Kallen, Horace M., The aesthetic principle in comedy. The American Journal of Psychology XXII, 2.

Keyserling, Herm. Graf, Zwei Reden. (Germanische und romanische Kultur. — Vom Interesse der Geschichte.) VI, 58 S. 8°. Riga, Jonck & Poliewsky. 1,50 M.

Lee, Vernon, Weiteres über Einfühlung und ästhetisches Miterleben. Bulletin mensuel 1910, 5.

Lukacs, Georg von, Metaphysik der Tragödie. Logos, Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur II, 1.

Maxweiler, E., Communauté de tendences individuelles et imitation dans l'art. Bulletin mensuel, Oktober 1910.

Pérès, J., Le pragmatisme et l'esthétique. Revue philosophique XXXVI, 9.

Die Schrift über das Erhabene. Deutsch mit Einleitung und Erläuterungen von H. F. Müller. XVIII, 91 S. 8°. Heidelberg, Carl Winter. 1,50 M.

Storck, Karl, Zeit- und Dauerwerte in der Kunst. Der Türmer XIII, 6.

Utitz, Emil, Was ist Stil? 63 S. mit 12 Tafeln. Lex. 8°. Stuttgart, F. Enke. 2,40 M.

Vermeylen, A., Facteurs internes et actions du milieu dans l'évolution de l'art. Bulletin mensuel, Dezember 1910.

Vermeylen, A., Sur un exemple d'influence de la logique dans l'évolution d'un style. Bulletin mensuel, Dezember 1910.

Vetter, Theodor, Der Humor in der neueren englischen Literatur. Akademischer Vortrag. 31 S. 8°. Frauenfeld, Huber & Co. 1 M.

Vollmer, Hans, Schein und Wirklichkeit in der Kunst. Kunst für Alle XXVI, S. 373.

Wize, K. F., Le Beau et ses aspects. Przeglad Filosoficzny XVI, 1.

Ziegler, Die Tyrannis des Gesamtkunstwerks. Logos, Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur I, 3.

3. Natur und Kunst.

Hornbostel, Erich M. von, Musikpsychologische Bemerkungen über Vogelsang. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft XII, 5.

Morg, W., Das Naturgefühl bei Platon. Archiv für Geschichte der Philosophie XXIV, 2.

Petrucci, R., La philosophie de la nature dans l'art de l'extrême orient. IV, 160 S. mit 14 Tafeln. Folio. Paris, H. Laurens.

Saager, Adolf, Von der Natur zur Kunst. Ein Wegweiser zu künstlerischem Verständnis, Genuß und Geschmack. 183 S. 8°. Berlin-Schöneberg, Buchverlag der »Hilfe«. 3 M., gebunden 4 M.

4. Ästhetischer Gegenstand und Eindruck.

Callaway, Colour antipathies. Bulletin mensuel, April 1910.

Goeringer, Adalbert, Der goldene Schnitt (göttliche Proportion) und seine Beziehung zum menschlichen Körper und anderen Dingen mit Zugrundelegung des goldenen Zirkels. 2. Auflage, besorgt von Adolf Hoelzel. VI, 42 S. mit 18 Abbildungen und 3 Tafeln. gr. 8°. München, J. Lindauer. 2 M.

Jaensch, E. R., Über die Wahrnehmung des Raumes. Eine experimentell-psychologische Untersuchung nebst Anwendung auf Ästhetik und Erkenntnislehre. Zeitschrift für Psychologie. 6. Ergänzungsband. XVI, 488 S. gr. 8°. Leipzig, J. A. Barth. 12 M.

Katz, David, Die Erscheinungsweisen der Farben und ihre Beeinflussung durch die individuelle Erfahrung. Zeitschrift für Psychologie. 7. Ergänzungsband. XVIII, 425 S. gr. 8°. Leipzig, J. A. Barth. 12 M.

Norris, Ethel L., Alice G. Twiss and M. F. Washburn, An effect of fatigue on judgments of the affective value of colours. The American Journal of Psychology XXII, 1.

Ohmann, Fritz, Die Geltung des ästhetischen Urteils. Prinzipielles über die Grundvoraussetzungen literarischer Kritik. 1. Teil. Referat. Mitteilungen der literar-

historischen Gesellschaft Bonn unter dem Vorsitz von Berth. Litzmann. 6. Jahrgang — 1. 18 S. gr. 8°. Bonn, F. Cohen. 0,75 M.

Tucker, A. Winifred, Observations on the colour vision of school children. The British Journal of Psychology, Mai.

Utitz, Emil, Die Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten. VIII, 152 S. gr. 8°. Halle, M. Niemeyer. 4 M.

Wohlgemuth, On the after-effects of seen movements. 8°. Cambridge.

Woodrow, The rôle of pitch in rhythm. Psychological Review Nr. 1.

II. Allgemeine Kunstwissenschaft.

1. Das künstlerische Schaffen.

Abraham, Karl, Giovanni Segantini. Ein psychoanalytischer Versuch. Schriften zur angewandten Seelenkunde. Herausgegeben von Sigm. Freud — 11. 65 S. mit 2 Tafeln. gr. 8°. Wien, F. Deuticke. 2 M.

Adam, Albrecht, Aus dem Leben eines Schlachtenmalers. Der Schatzgräber, herausgegeben vom Dürerbund (durch Leo Frhrn. v. Egloffstein) — 55. 63 S. kl. 8°. München, G. D. W. Callwey. 0,15 M.

Bagard, Émile, L'Art en anecdotes. 480 S. mit 135 Abbildungen. 8°. Paris, A. Michel.

Binyou, Laurence, The mind of the artist. Thoughts and sayings of painters and sculptors on their art. Collected and arranged with a preface by George Clausen. XI, 146 S. mit Abbildungen. London, Chatto & Windus.

Bredt, E. W., Künstler und Helden. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 27, S. 194.

Carriere, Eug., Schriften und ausgewählte Briefe. Herausgegeben von J. Delvolvé. Übersetzt von F. Ed. Schneegans. Zur Kunstgeschichte des Auslandes — 82. VII, 215 S. Lex. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. 8 M.

Daehne, Paul, Heroen im Negligé. Fürsten und Genies in Weimar und Bayreuth. Ergötzliche Schattenrisse. XV, 351 S. 8°. Halle, O. Hendel. 3 M., gebunden 4 M.

Quesne van Gogh, E. H. du, Persönliche Erinnerungen an Vincent van Gogh. 2. Auflage. 84 S. mit 24 Tafeln. gr. 8°. München, R. Piper & Co. In Pappband 3 M., Luxusausgabe 15 M.

Graf, Max, Richard Wagner im »Fliegenden Holländer«. Ein Beitrag zur Psychologie künstlerischen Schaffens. Schriften zur angewandten Seelenkunde — 9. Herausgegeben von Sigm. Freud. III, 46 S. gr. 8°. Wien, F. Deuticke. 1,80 M.

Groth, Claus, Über sich selbst. Euphorion XVIII, 1—2.

Hinrichsen, Otto, Zur Psychologie und Psychopathologie des Dichters. Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens. Einzeldarstellungen für Gebildete aller Stände. Begründet von L. Löwenfeld und H. Kurella. Im Vereine mit hervorragenden Fachmännern des In- und Auslandes herausgegeben von L. Löwenfeld — 80. III, 95 S. Lex. 8°. Wiesbaden, J. F. Bergmann. 2,80 M.

Keating, Joseph, Literature and Lying. The Month, Mai und Juni.

Nordau, Max, Les Demi-Talents. La Revue XXII, 18.

Phipson, Emma, Shakespeares references to natural phenomena. The Month, April.

Rimsky-Korsakow, Ma vie musicale. Revue bleue XLIX, 12.

Schmidtmann, Moritz, Der Einfluß des Alkohols auf den Ablauf der Vorstellungen. Psychologische Arbeiten VI, 2.

2. Anfänge der Kunst.

Bandara, Linda, Über javanische Musik. Die Musik X, 12.

Bissing, Fr. W. v., Prähistorische Töpfe aus Indien und aus Ägypten. Sitzungsberichte der königl. bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-philologische und historische Klasse. Jahrgang 1911. 1. Heft — 6. 22 S. mit 3 Tafeln. gr. 8°. München, G. Franz. 1 M.

Borinsky, Karl, Der Ursprung der Sprache. 42 S. gr. 8°. Halle, M. Niemeyer. 1,20 M.

Christol, F., L'art dans l'Afrique centrale. XXI, 145 S. mit 207 Abbildungen und 13 Tafeln. 4°. Paris und Nancy, Berger-Levrault.

Meinhof, Karl, Die Dichtung der Afrikaner. Hamburgische Vorträge. 179 S. 8°. Berlin, Buchh. der Berliner evang. Missionsgesellschaft. 3 M.

Mouradian, H. v., Armenian music. New Music Review X, 115.

Muth, Geo Friedr., Stilprinzipien der primitiven Tierornamentik bei Chinesen und Germanen. Beiträge zur Kultur- und Universalgeschichte, herausgegeben von Karl Lamprecht. — 15. IX, 122 S. und 128 S. mit 504 Abbildungen. Leipzig, R. Voigtländer. 10 M.

Petrucci, R., Facteurs individuels et facteurs sociaux dans l'art paléolithique. Bulletin mensuel, August 1910.

Rosenthal, Max, Eduard Mörike. Eine Untersuchung seines künstlerischen Schaffens. Beiträge zur Literaturgeschichte, Herausgeber Herm. Graef — 68. 105 S. 8°. 1910. Leipzig, Verlag für Literatur, Kunst und Musik. 1,50 M.

Schurzmann, K., Wie empfindet das Kind Musik? Neue Zeitschrift für Musik LXXVIII, 22 und 23.

Stumpf, Karl, Die Anfänge der Musik. Mit 6 Figuren, 60 Melodiebeispielen und 11 Abbildungen. 209 S. 8°. Leipzig, J. A. Barth. 6,60 M., gebunden in Leinwand 7,50 M.

Thalbitzer, W., und Hjalmar Thuren, Musik aus Ostgrönland. Eskimoische Phonogramme. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft XII, 2.

3. Tonkunst und Mimik.

Auerbach, Felix, Die Grundlagen der Musik. Wissen und Können. Sammlung von Einzelschriften aus reiner und angewandter Wissenschaft. Herausgegeben von B. Weinstein — 18. VI, 209 S. mit 71 Abbildungen. gr. 8°. Leipzig, J. A. Barth. Gebunden in Leinwand 5 M.

Bitain, Halbert Hains, The philosophy of music. A comparative investigation in the principles of musical aesthetics. New York, Longman's Green.

Bittner, Joseph, Die Grenzen des Komponierbaren. Der Merker II, 3.

Bonaventura, A., Ritmo musicale e metro poetico. Nuova musica XV, 199.

Bösenberg, Friedrich, Harmoniegefühl und goldener Schnitt. Die Analyse der Klangfarbe. Zwei musikpsychologische Abhandlungen. Zugleich Mitteilung eines neuen Naturgesetzes und Aufstellung eines Elementendualismus. Mit Notenbeispielen und 2 Figuren im Text. X, 109 S. 8°. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf. 2 M.

Chiselotti, O., L'evoluzione musica. Appunti sulla teoria di H. Spencer. VI, 168 S. kl. 8°. Torino.

Duhamel, M., Les 15 modes de la musique bretonne. Annales de Bretagne XXVI, 4.

Ergo, Über Wagners Harmonik und Melodik. Bayreuther Blätter XXXIII, 10—12.

Gehring, Albert, The basis of musical pleasure. New York und London, G. P. Putnams Sons.

Griesbacher, Peter, Panrhythmie. Musica sacra XLIV, 4.

Großmann, Max, Über die Entwicklung des Tonverständnisses in bezug auf den ganzen Ton. Deutsche Instrumentenbau-Zeitung XII, 22.

Haberlandt, Michael, Hugo Wolf. Erinnerungen und Gedanken. 2. erweit. Aufl. 78 S. mit 9 Tafeln und 3 Faksimiles. 8°. Darmstadt, A. Bergsträßer. 2,20 M., gebunden 2,75 M.

Haberlandt, Michael, Von der Musik. Rheinische Musik- und Theaterzeitung XII, 20.

Heinemann, Ernst, Über das Verhältnis des Textes zur Musik. Die deutsche Bühne III, 2.

Heuß, Alfred, Zum Thema Musik und Szene. Die Musik X, 2.

Howard, Walter, Die Seele im Ton der menschlichen Stimme. Die Stimme V, 5.

Jentsch, Ernst, Musik und Nerven. II. Das musikalische Gefühl. Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens. Einzeldarstellungen für Gebildete aller Stände. Begründet von L. Löwenfeld und H. Kurella. Herausgegeben von L. Löwenfeld — 78. VI, 95 S. Lex. 8°. Wiesbaden, J. F. Bergmann. 2,80 M.

Longo, Maganaro G., Musica e poesie: saggi di critica estetica. 88 S. 8°. Palermo, A. Trimarchi.

Marsop, Paul, Über die Grenzen der Menschen und des Komponierbaren. Der Merker II, 7.

Mauclair, Camille, Analogies. La vie musicale IV, 14 und 15.

Moszkowski, Alex., Das Pianola. Ein Beitrag zur Kunstphilosophie. 30 S. 8°. Berlin, Schlesingersche Buchh. 0,50 M.

Newman, Ernest, Music and pictures. Musical Times LII, 816.

Pembaur d. J., Jos., Von der Poesie des Klavierspiels. VIII, 46 S. Lex. 8°. München, Wunderhorn-Verlag. 2,50 M., gebunden 3 M.

Pembaur d. J., Jos., Das Taktgefühl. Musikpädagogische Zeitschrift I, 1.

Peukert, Ant., Kampf gegen musikalische Schundliteratur. I. Das Gassenlied. Eine Kritik. 83 S. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 0,60 M.

Poirée, Élie, La musique et le geste. Bulletin français de la société internationale de musique VII, 5.

Réti, Rudolf, Die tonalen Wege der Modernen, vom Impressionismus in der Musik und am Klavier. Der Merker II, 9.

Riemann, Ludw., Das Wesen des Klavierklanges und seine Beziehungen zum Anschlag. Eine akustisch-ästhetische Untersuchung, für Unterricht und Haus dargeboten. VIII, 279 S. mit 120 Abbildungen. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 6 M.

Romagnoli, E., Musica e poesia nell' antica Grecia. 368 S. 8°. Bari.

Rutz, Ottmar, Über den »Gemütsstil«. Der Merker IX, 22.

Rutz, Ottmar, Der Gemütsausdruck in der Musik. Neue Musikzeitung XXXII, 1.

Schering, Arnold, Musikalische Bildung und Erziehung zum musikalischen Hören. Wissenschaft und Bildung. Einzeldarstellungen aus allen Gebieten des Wissens. Herausgegeben von Paul Herre — 85. 160 S. 8°. Leipzig, Quelle & Meyer. 1 M., gebunden in Leinwand 1,25 M.

Schmitz, Alois, Der Verlauf der richtigen Tonvorstellung bei Stimmkranken. Die Stimme V, 5.

Schneider, Max, Musikalische Zeitschriftenschau Oktober 1907 bis September 1908. Aufsätze über Musik enthaltend. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 2 M.

Schönberg, Arnold, Aphorismen. Die Musik IX, 21.
Schütz, Alfred, Die Kunst der Töne und die Kunst der Farben. Neue Musikzeitung XXXII, 2.
Seidl, Armin, Richard Wagners Musikdramen, kritisch dargestellt. IV, 130 S. mit 1 Bildnis und 1 Tafel. 8°. Dresden, L. Ehlermann. Gebunden in Leinw. 1,80 M.
Singer, Jakob, Farbiges Hören. Die Tonkunst XIV, 32.
Singer, Jakob, Konsonanz und Dissonanz. Die Tonkunst XIV, 34.
Steiner, J. F., La musique dans ses rapports avec les intelligences et les émotions. Essai d'esthétique musicale. 56 S. 8°. Paris, H. Falque.
Steinhard, Erich, Über die Wandlungen des Begriffs Musik. Die Musik X, 12.
Stöhr, Richard, Musikalische Formenlehre. VIII, 455 S. Lex. 8°. Leipzig, C. F. W. Siegel. 8 M., gebunden in Leinwand 9 M.
Stumpf, Karl, Konsonanz und Konkordanz. Zeitschrift für Psychologie LVIII, 5—6.
Die Wiener Volksoper. Eine kunstpolitische Studie. Herausgegeben von der Vereinigung der Wiener Schauspiel- und Musikreferenten. 23 S. gr. 8°. Wien, H. Heller & Co. 0,40 M.
Richard Wagners Briefwechsel mit seinen Verlegern. Herausgegeben von Wilh. Altmann. II. Mit B. Schotts Söhne. VIII, 252 S. Lex. 8°. Mainz, B. Schotts Söhne. 6 M.
Wagner, Richard, Mein Leben. 2 Bände. 886 S. gr. 8°. München, F. Bruckmann. 20 M., gebunden in Leinwand 25 M.
Weingartner, Felix, Was kann man komponieren? Deutsche Militärmusikzeitung XXXIII, 12 und Rheinische Musik- und Theaterzeitung XII, 9.
Zich, O., Sur la perception musicale au point de vue esthétique. Ceska Mysl XI, 6.

Birk, Karl, Heinrich v. Kleist: »Robert Guiskard«. Ein Beitrag zur Inszenierung des Fragmentes. 26 S. 8°. Prag, J. G. Calve. 1,20 M.
Braschowanoff, Geo, Von Olympia nach Bayreuth. Eine Geistesstadiodromie. Historische Darstellung und kunstkritische Erläuterung der beiden Kulturstätten. Mit besonderer Berücksichtigung ihrer kunstphilosophischen, kulturhistorisch-universellen Bedeutung. 1. Bd. XVI, 334 S. 8°. Leipzig, Xenienverlag. 4 M.
Damaschke, Adolf, Volkstümliche Redekunst. Erfahrungen und Ratschläge. VIII, 88 S. 8°. Jena, G. Fischer. 1 M.
Eichler, A., Die Bühne in der Blütezeit des englischen Volksdramas. Deutsche Literaturzeitung XXXII, 25.
Everth, Erich, Rahmen und Rampe beim Bühnenbild. Bühne und Welt XIII, 4.
Fuchs, Geo, Die Sezession in der dramatischen Kunst und das Volksfestspiel. Mit einem Rückblick auf die Passion von Oberammergau. VII, 103 S. mit 2 Tafeln. 8°. München, G. Müller. 1,50 M.
Gallwitz, G. D., Entwicklungsstadien der szenischen Kunst. Der neue Weg XL, 39.
Gerhäuser, Emil, Die Lösung des modernen Theaterproblems durch das neue patentierte System des Architekten August Zeh-Solln bei München. 33 S. mit Abbildungen. Lex. 8°. München, G. Birk & Co. 0,50 M.
Hofmannsthal, Hugo von, Über die Pantomime. Süddeutsche Monatshefte IX, 1.
Horneffer, August, Musik und Mimus. Die Tat III, 6.
Jacobsohn, Siegfried, Max Reinhardt. XII, 175 S. mit 1 Bildnis und 15 Tafeln. gr. 8°. Berlin, E. Reiß. 5 M., gebunden 6,50 M.
Kurtz, Rudolf, Das Problem der Theaterkritik. Die Schaubühne VII, 37.

Lee, Sidney, Shakespeare und die moderne Bühne. Übertr. v. Jocza Savits. 38 S. 8°. München, W. Foth Nachf. 0,90 M.

March, Otto, Die Beziehungen festlicher Kampfspiele zur Kunst. Rede. (Königl. Akademie der Künste zu Berlin.) 19 S. gr. 8°. Berlin, E. S. Mittler & Sohn. 0,60 M.

Martin-Cellict, René, Art et réalité à propos du »théâtre impressif«. Le Spectateur, April.

Pilon, Edmond, La danse dans l'œuvre de Poussin, de Watteau et de Corot. Revue bleue, 15. Juli.

Savits, Jocza, Der Schauspieler und das Publikum. 39 S. 8°. München, W. Foth Nachf. 0,90 M.

Schroeder, Leopold v., Die Vollendung des arischen Mysteriums in Bayreuth. VII, 258 S. gr. 8°. München, J. F. Lehmanns Verlag. 5 M., gebunden 6 M.

Speidels, Ludwig, Schriften. 4. Band. Schauspieler. VII, 317 S. 8°. Berlin, Meyer & Jessen. 4 M., gebunden 5 M.

Walter-Horst, Alfred, Das Bühnenkunstwerk. 1. Folge. 56 S. gr. 8°. Berlin, H. Schildberger. 1,50 M.

Warstat, W., Gegenwart und Zukunft der Freilichtbühne. Die Grenzboten LXX, 36.

4. Wortkunst.

Alafberg, Fr., Ibsens Weg. Die Tat III, 6.

Alvor, Peter, Die Lösung des Shakespeare-Problems. IX, 216 S. 8°. München, G. Müller. 3 M.

Anklin, M., Enrica v. Handel-Mazzetti und Karl Schönherr. Gedanken zum neuesten Literaturstreit. 81 S. 8°. Berlin, K. W. Mecklenburg. 1 M.

Arnold, Paul Johann, Zur Ästhetik der Novelle. Zeitschrift für Wissenschaft usw. (Beilage der Hamburger Nachrichten) X, 34.

Berendt, Hans, Goethes »Wilhelm Meister«. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte. Schriften der literarhistorischen Gesellschaft Bonn. Herausgegeben von Berthold Litzmann X. XII, 155 S. gr. 8°. Dortmund, F. W. Ruhfus. 3,50 M.

Billeter, Gustav, Die Anschauungen vom Wesen des Griechentums. XVIII, 477 S. gr. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. 12 M., gebunden in Leinwand 13 M.

Boer, R. C., Methodologische Bemerkungen über die Untersuchung der Heldensage. Eine Auseinandersetzung mit Andreas Heusler. 28 S. gr. 8°. Amsterdam, J. Müller. 1 M.

Bräker, Ulrich, Etwas über Shakespeares Schauspiele von einem armen ungelehrten Weltbürger, der das Glück genoß, ihn zu lesen. Herausgegeben von Herm. Todsen. XII, 180 S. 8°. Berlin, Meyer & Jessen. Kart. 2,50 M., gebunden in Leinwand 3,50 M.

Das Buch von der Nachfolge Goethes. XVI, 188 S. 8°. Berlin, Meyer & Jessen. Kart. 2,50 M., gebunden in Leinwand 3,50 M.

Buurmann, Ulrich, Kurzer Wegweiser durch Goethes Faust. 81 S. gr. 8°. Bremen, Rühle & Schlenker. 0,75 M.

Cohn, Jonas, Wilhelm Meisters Wanderjahre, ihr Sinn und ihre Bedeutung für die Gegenwart. Logos I, 2.

Darenberg, D., Die Ballade als Kleindrama. Ein Beitrag zur Lösung der Frage, wie dem klassischen Drama in unseren Volksschulen eine Heimstätte bereitet werden kann. VI, 115 S. gr. 8°. Leipzig, E. Wunderlich. 1,60 M., gebunden 2 M.

Deckinger, Herm., Die Darstellung der persönlichen Motive bei Aischylos und

Sophokles. Ein Beitrag zur Technik der griechischen Tragödie. VII, 167 S. gr. 8°. Leipzig, Dieterich. 4,50 M.

Elster, Hanns Martin, Richard Schaukal. Versuch einer Charakteristik. Beiträge zur Literaturgeschichte. Herausg.: Herm. Graef — 69. VI, 59 S. 8°. Leipzig, Verlag für Literatur, Kunst und Musik. 1 M.

Engel, Eduard, Deutsche Stilkunst. 7. Aufl. Mit 18 Handschriften. 484 S. gr. 8°. Wien, F. Tempsky-Leipzig, G. Freytag. Gebunden in Leinwand 5 M.

Everth, Erich, Etwas von Dialogen. Die Gegenwart XL, 11.

Fack, M., Materialien zu einer Lehre vom Stil. Verbesserte und erweiterte Auflage. 66 S. gr. 8°. Sachsa, H. Haacke. 1 M.

Feigl, Leo, Arthur Schnitzler und Wien. Eine Studie. 32 S. 8°. Wien, P. Knepler. 0,75 M.

Festa, N., Dalla questione omerica al poeta Omero. La Cultura XXX, 10.

Fischer, Ottokar, Das Problem der Erinnerung. Das literarische Echo XIII, 24.

Foltz, O., Die Vergleichung. Ein Beitrag zur Poetik. Pädagogisches Magazin. Abhandlungen vom Gebiete der Pädagogik und ihrer Hilfswissenschaften. Herausgegeben von Friedrich Mann. — 424. 21 S. 8°. Langensalza, H. Beyer & Söhne. 0,30 M.

Frankenberg, Wilhelm, Das Verständnis der Oden Salomos. Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft. Beihefte — XXI. VII, 103 S. gr. 8°. Gießen, A. Töpelmann. 5 M.

Gärtner, Erich, Die Epitheta bei Walther von der Vogelweide. Eine stilgeschichtliche Darstellung des Sprachgebrauches. 150 S. gr. 8°. Kiel, W. G. Mühlau. 3,50 M.

Georgy, Ernst Aug., Die Tragödie Friedrich Hebbels nach ihrem Ideengehalt. 2. verb. Auflage. XV, 318 S. 8°. Leipzig, E. Avenarius. 4 M., gebunden 5 M.

Golther, Wolfgang, Zur deutschen Sage und Dichtung. Gesammelte Aufsätze. V, 327 S. 8°. Leipzig, Xenienverlag. 6 M., gebunden in Leinwand 7,50 M.

Grandmougin, Ch., L'esprit de Terroir dans les arts et la poésie. Revue bleue XLIX, 10—11.

Gromaire, G., La littérature patriotique en Allemagne 1800—1815. VIII et 304 p. Paris, Armand Colin. 3,50 Fr.

Grote, Adolf, Hebbels Schatten. Beiträge zur Hebbelforschung. 31 S. gr. 8°. Leipzig, F. Eckardt. 0,60 M.

Gundolf, Friedrich, Hölderlins Archipelagus. Öffentl. Probevorlesung. 34 S. 8°. Heidelberg, Weißsche Universitätsbuchhandl. 0,80 M.

Hackel, Oskar, Die Technik der Naturschilderung in den Romanen von Charles Sealsfield. Prager deutsche Studien. Herausgegeben von Carl v. Kraus und August Sauer — 18. VIII, 88 S. gr. 8°. Prag, C. Bellmann. 3 M.

Hagenmaier, Karl, Schiller als Klassiker des deutschen Dramas, Lessing als Bahnbrecher des deutschen Dramas, Shakespeare als Vorläufer des deutschen Dramas in ihrem Abhängigkeitsverhältnis und in ihrer Eigenart. Eine literargeschichtl. Parallele. Der schwäbische Schulmann, herausgeg. von Jos. Karlmann Brechenmacher — 6. 24 S. Lex. 8°. Stuttgart, J. K. Brechenmacher. 0,50 M.

Halpersohn, R., Über die Einleitungen im altfranzösischen Kunstepos. IV, 73 S. 8°. Berlin, Mayer & Müller. 2 M.

Hashagen, Fr., Nefanda Infanda. Wider den modernen unsittlichen Roman. 2. umgearb. und erweiterte Ausgabe. 97 S. gr. 8°. Leipzig, E. Ungleich. 2 M.

Hauptmann, Karl, Er und über ihn. Mit Beiträgen von Paul Dubray, Ferd. Gregori, Jean Paul v. Kacskowski-Ardeschah, Rud. v. Koschützky, Geo Muschner,

Gertr. Prellwitz, Karl Theodor Strasser, herausgeg. von Hans Heinrich Borcherdt. VIII, 199 S. mit 1 Bildnis. 8°. München, Hans Sachs-Verlag. 2,50 M, gebunden 3,50 M.

Hehn, Viktor, Über Goethes Gedichte. Aus dessen Nachlaß herausgegeben von Eduard v. d. Hellen. VII, 346 S. gr. 8°. Stuttgart, J. G. Cotta Nachf. 5 M., gebunden in Leinwand 6 M.

Herrmann, Walther, Theodor Storms Lyrik. Probefahrten. Erstlingsarbeiten aus dem deutschen Seminar in Leipzig. Herausgeg. von Albert Köster. — 17. VIII, 187 S. gr. 8°. Leipzig, R. Voigtländer. 5,50 M.

Hoffmann, Karl, Romantik und Klassik. Die Tat III, 2.

Holzer, G., Wahrheitsernst und das Shakespeare-Problem. Drei Aufsätze. 44 S. mit Abbildungen. gr. 8°. Heidelberg, Weiß. 1 M.

Junk, Viktor, Tannhäuser in Sage und Dichtung. 52 S. 8°. München, C. H. Beck. 1 M.

Katz, Die Schilderung des musikalischen Eindrucks bei Schumann, Hoffmann und Tieck. Zeitschrift für angewandte Psychologie und psychologische Sammelforschung V, 1—2.

Keidel, Heinrich, Die dramatischen Versuche des jungen Grillparzer. Auf ihre Entstehung geprüft und in Zusammenhang gebracht mit der inneren Entwicklung des Dichters. 154 S. gr. 8°. Münster, Theißing. 2 M.

Kempner, Hans, Frank Wedekind als Mensch und Künstler. Eine Studie. 2. erweiterte Auflage. 94 S. mit 1 Bildnis. 8°. Berlin-Pankow, O. Linser. 1 M., gebunden 2 M.

Klewitz, Johs., Die Natur in Günthers Lyrik. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts und zur Würdigung des Dichters. 98 S. 8°. Jena, Passage-Buchhandlung. 2,50 M.

Knortz, Karl, Walt Whitman und seine Nachahmer. Ein Beitrag zur Literatur der Edelurninge. 159 S. mit 1 Bildnis. kl. 8°. Leipzig, W. Heichen. 1,20 M.

Koch, David, Probleme theologischer und künstlerischer Schriftauslegung. Mit einer Katechese von Geo Hahn. Flugschrift des Volkskunstbundes. 30 S. Lex. 8°. Stuttgart, Verlag für Volkskunst. 0,50 M.

Kraeger, Heinrich, Vorträge und Kritiken. VIII, 375 S. 8°. Oldenburg, Schulze. 4 M., gebunden 5 M.

Rich. v. Kraliks gesammelte Werke. I. Reihe: Philosophie, Geschichte, Essay. 1. Bd.: Homeros. Ein Beitrag zur Geschichte und Theorie des Epos. XII, 397 S. 8°. Ravensburg, F. Alber. 5,50 M., gebunden in Leinwand 6,50 M.

Krebs, G., Penthesilea. Preußische Jahrbücher Bd. 144, S. 235.

Antikes Leben in Briefen. Eine Auswahl aus der römischen Briefliteratur. Herausgegeben von Alex. v. Gleichen-Rußwurm. II, 330 S. mit 4 Bildnissen. kl. 8°. Berlin, J. Bard. Kart. 5 M., gebunden in Leder 7 M.

Levy, Paul, Geschichte des Begriffes Volkslied. Acta Germanica. Organ für deutsche Philologie. Herausgegeben von Rud. Henning — 3. VII, 204 S. 8°. Berlin, Mayer & Müller. 8 M.

Lienhard, Friedrich, Wege nach Weimar. Beiträge zur Erneuerung des Idealismus. 6. Bd.: Goethe. Mit Bildnissen von Goethe, Karl August, Herzogin Luise, Charlotte v. Stein, Wieland. IV, 272 S. 8°. Stuttgart, Greiner & Pfeiffer. Gebunden in Leinwand 3,50 M.

Lütjens, Aug., Der Zwerg in der deutschen Heldendichtung des Mittelalters. Germanistische Abhandlungen, begründet von Karl Weinhold, herausgeg. von Friedr. Vogt — 38. XII, 120 S. gr. 8°. Breslau, M. & H. Marcus. 4 M.

Lutz, G., Wahrheiten und Dummheiten im Gebrauch der Schriftsprache. Vortrag. 34 S. kl. 8°. Luzern, C. J. Bucher. 0,50 M.

Mayer, Adolf, Über den Gebrauch von Bildern in der Rede. Zeitschrift für Philosophie und Pädagogik XVIII, 1.

Meyer-Benfey, Heinr., Das Drama Heinrich v. Kleists. 1. Bd.: Kleists Ringen nach einer neuen Form des Dramas. XXVIII, 620 S. gr. 8°. Göttingen, O. Hapke Verl. Kart. 12 M.

Müller, Peter, Beiträge zur Würdigung von Karl Gutzkow als Lustspieldichter. Mit einem einleitenden Teil über ein unbekanntes Tagebuch. Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft, herausgeg. von Ernst Elster — 16. VII, 111 S. gr. 8°. Marburg, N. G. Elwert, 1910. 3 M.

Noch, Kurt, Grillparzers »Ahnfrau« und die Wiener Volksdramatik. 80 S. gr. 8°. Leipzig, E. Wiegandt. 1,20 M.

Patin, Alois, Ästhetisch-kritische Studien zu Sophokles. (Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums. Im Auftrage und mit Unterstützung der Görres-Gesellschaft herausgegeben von E. Drerup, H. Grimme und J. P. Kirsch. IV. Bd. 4. Heft.) VII, 120 S. gr. 8°. Paderborn, F. Schöningh. 3,60 M.

Perger, Arnulf, Der Entwicklungsroman. 115 S. 8°. Berlin-Schöneberg, A. Duncker. 2 M.

Pollak, Valentin, Die politische Lyrik und die Parteien des deutschen Vormärz. 53 S. 8°. Wien, H. Heller & Co. 1 M.

Rahmer, S., Nikolaus Lenau als Mensch und Dichter. Ein Beitrag zur Sexualpathologie. 115 S. 8°. Berlin, K. Curtius. 2,50 M.

Reul, Paul de, Sur le caractère imitatif du langage. Bulletin mensuel, Januar.

Savits, Jocza, Martin Greifs Dramen. Eine Studie. 20 S. gr. 8°. München, W. Foth Nachf. 0,50 M.

Schiemann, Paul, Vom Gegensatz des klassischen zum modernen Drama. Baltische Monatsschrift LXXII, 8—9.

Schlossarek, Max, Die Sprache des Terenz unter hauptsächlicher Berücksichtigung ihres rhetorischen Elements. Festschrift zur Jahrhundertfeier der Universität Breslau am 2. August 1911. Herausgegeben vom schlesischen Philologenverein. 25 S. Lex. 8°. Breslau, Trewendt & Granier. 1 M.

Schmidt, A., Eine bisher unbekannte Rede Kants über Sinnestäuschung und poetische Fiktion. Kantstudien XVI, 1.

Schmidt, Alfred M., Kunsterziehung und Gedichtbehandlung. 1. Band. I. Ästhetik der deutschen Dichtung. II. Behandlung der deutschen Dichtung im Unterrichte. XII, 438 S. Lex. 8°. Leipzig, J. Klinkhardt. 5,60 M., gebunden in Leinwand 6,20 M.

Schnabel, H., Die Grundlagen der modernen Dichtung. Die Tat I, 12.

Theodor Storms Briefe an Friedrich Eggers. Mit einer Lebensskizze von F. Eggers und Gedichtproben. Herausgegeben von H. Wolfgang Seidel. 142 S. 8°. Berlin, K. Curtius. 3 M., gebunden 4,20 M.

Susman, Margarete, Das Wesen der modernen deutschen Lyrik. Kunst und Kultur. Einzelarbeiten zur Einführung in das Verständnis unserer Zeit. Herausgegeben von W. v. Öttingen — 9. 130 S. kl. 8°. Stuttgart, Strecker & Schröder, 1910. Kart. 1,60 M.

Süßer, Jos., Die Wirkungen der Analogie in unserer Sprache. (Progr.) S. 91—112 und 20 S. gr. 8°. Saaz, A. Ippoldts Nachf. 2 M.

Tornius, Valerian, Die Empfindsamen in Darmstadt. Studien über Männer und Frauen aus der Wertherzeit. XI, 194 S. mit 23 Tafeln und 2 Faksimiles. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 4 M., gebunden 5 M.

Ulbrich, Franz, Die Belustigungen des Verstandes und des Witzes. Ein Beitrag zur Journalistik des 18. Jahrhunderts. Probefahrten. Erstlingsarbeiten aus dem deutschen Seminar in Leipzig. Herausgegeben von Albert Köster — 18. VII, 229 S. gr. 8°. Leipzig, R. Voigtländer. 6 M.

Vlasimsky, J., Mimische Studien zu Theodor Storm. Euphorion XVII, 4 und XVIII, 1—2.

Walzel, Oskar, Vom Geistesleben des 18. und 19. Jahrhunderts. Aufsätze. VII, 587 S. gr. 8°. Leipzig, Inselverlag. 10 M., gebunden in Leinwand 12 M.

Weigand, Wilhelm, Stendhal und Balzac. Essays. 397 S. 8°. Leipzig, Inselverlag. 4,50 M., gebunden in Leinwand 6 M.

Wiener, Oskar, Das deutsche Jägerlied. Sammlung gemeinnütziger Vorträge. Herausgegeben vom deutschen Vereine zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse in Prag. — 388/389. 32 S. gr. 8°. Prag, J. G. Calve. 0,40 M.

Wittels, Fritz, Tragische Motive. Das Unbewußte von Held und Heldin. 167 S. 8°. Berlin, E. Fleischel & Co. 2 M., gebunden 3 M.

Wüst, Paul, Gottfried Keller und Konrad Ferdinand Meyer in ihrem persönlichen und literarischen Verhältnis. XI, 197 S. 8°. Leipzig, H. Haessel. 3,50 M.

Zaunert, Paul, Bürgers Verskunst. Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft, herausgeg. von Ernst Elster — 13. VII, 144 S. gr. 8°. Marburg, N. G. Elwerts Verlag. 3 M.

Zeller, G., Über Mörikes künstlerische Persönlichkeit. Preußische Jahrbücher Bd. 144, S. 15.

Ziegler, Eugen, Das Drama der Revolution. 97 S. 8°. Berlin, Wiegandt & Grieben. 2 M.

5. Raumkunst.

Breuer, Robert, Die Eroberung des Kunstwerks. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 27, S. 298.

Coomoraswamy, A. K., Selected exemples of Indian art. VII, 20 S. mit 40 Tafeln. 4°. London, Probsthain.

Cornelius, Hans, Elementargesetze der bildenden Kunst. Grundlagen einer praktischen Ästhetik. X, 201 S. mit 245 Abbildungen und 13 zum Teil farbigen Tafeln. Lex. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. 7 M., gebunden in Leinwand 8 M.

Körte, Gustav, Archäologie und Geschichtswissenschaft. Rede. 15 S. Lex. 8°. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. 0,40 M.

Lichtenberg, R. Frhr. v., Die ägäische Kultur. Wissenschaft und Bildung. Einzeldarstellungen aus allen Gebieten des Wissens. Herausgegeben von Paul Herre — 83. 160 S. mit 82 Abbildungen. 8°. Leipzig, Quelle & Meyer. 1 M., gebunden in Leinwand 1,25 M.

Lietzmann, H., Die Anfänge der christlichen Kunst. Internationale Wochenschrift S. 481.

Michel, Wilhelm, Der deutsche Stil. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 27, S. 228.

Reber, F. v., Die Stellung der Hethiter in der Kunstgeschichte. Sitzungsberichte der königl. bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-philologische und historische Klasse. Jahrgang 1910 — 13. 112 S. mit Abbildungen. gr. 8°. München, G. Franz. 3 M.

Schmarsow, August, Entwicklungsphasen der germanischen Tierornamentik. Mit 13 und 45 Abbildungen. Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen XXXII, 2 und 3.

Offenes Schreiben an Freunde der bildenden Kunst. 16 S. Lex. 8°. Magdeburg, C. E. Klotz. 0,30 M.

Sönnecken, F., Der Werdegang unserer Schrift. 27 S. mit Schriftproben. 31 × 22 cm. Bonn, F. Sönnecken. 1 M.

Worringer, Wilhelm, Formprobleme der Gotik. XI, 127 S. mit 25 Tafeln. Lex. 8°. München, R. Piper & Co. 5 M., gebunden in Halbperg. 7 M.

Benoit-Levy, G., La cité-jardin. 287 S. mit Abbildungen. 8°. Paris, Jouve & Cie.

Benoit-Levy, G., Cités-jardins d'Amérique. 462 S. mit Abbildungen. 8°. Paris, Jouve & Cie.

Breuer, Robert, Der Städtebau als architektonisches Problem. Zeitschrift für bildende Kunst XXII, 11.

Brinckmann, A. E., Deutsche Stadtbaukunst in der Vergangenheit. VII, 163 S. mit Abbildungen und 8 Plantafeln. Lex. 8°. Frankfurt a. M., H. Keller. 6,50 M., gebunden 7,50 M.

Brinckmann, Adolf, Die Kunstformen der Fachwerkbauten in Osterwieck und Hornburg. Vortrag. 19 S. mit 10 Tafeln. 8°. Quedlinburg, H. C. Huch. 1 M.

Buls, C., Esthétique de villes. L'isolement des vieilles églises. 31 S. mit 6 Tafeln. 8°. Bruxelles, G. van Oest & Cie.

Fourreau, A., Le génie gothique. 168 S. mit 16 Tafeln. 8°. Paris, Sansot & Cie.

Franz, W., Kann man Ingenieurbauten schön gestalten? Einzelschriften der Landesgruppe Brandenburg des Bundes Heimatschutz — 1. 11 S. mit Abbildungen. Lex. 8°. Berlin, Geschäftsstelle des »Reichsboten«, 1910. 0,30 M.

Geymüller, Heinr. v., Architektur und Religion. Gedanken über religiöse Wirkungen der Architektur. Anh.: Biographische Notiz und Bibliographie der Werke und Aufsätze des Verfassers von O. P. Tiocca. Nachgelassene Schriften. Herausgegeben von Jos. Durm und E. La Roche. 1. Heft. XVI, 121 S. mit Bildnis. 8°. Basel, Kober. 2,80 M., gebunden in Leinwand 4 M., Luxusausg. auf Japan, gebunden in Pergament 12 M.

Grisebach, August, Schmuckplätze. Dekorative Kunst XIX, 527.

Laven, Herm., Der Trierer Dom und seine Vergangenheit. Zur Erweckung des Kunstverständnisses. 2. Ausgabe. 76 S. mit Abbildungen. 8°. Trier, F. Lintz. 0,75 M.

Lichtenberg, R. Frhr. von, Die antiken Baustile des Orients vom Standpunkt des Rassencharakters. Orientalisches Archiv Heft 4.

Mary, J., Les cités-jardins, villas et cottages. 44 S. mit Abbildungen und 1 Tafel. 4°. Hasselt, J. van Langenacker.

Mecenseffy, E. v., Die künstlerische Gestaltung der Eisenbetonbauten. Handbuch für Eisenbetonbau. Herausgegeben von F. v. Emperger. I. Ergänzungsband — 1. XI, 210 S. mit 148 Abbildungen. Lex. 8°. Berlin, W. Ernst & Sohn. 9 M., gebunden 11 M.

Seipp, H., Italienische Materialstudien. Forschungen und Gedanken über Bau- und Dekorationssteine Italiens. Für Kunstforscher, Kunstfreunde, Studierende, Architekten sowie für Steinindustrielle. XVI, 228 S. mit 133 Abbildungen. Lex. 8°. Stuttgart, F. Enke. 9 M., gebunden in Leinwand 10 M.

Uhde, Konst., Die Konstruktionen und die Kunstformen der Architektur. Ihre Entstehung und geschichtliche Entwicklung bei den verschiedenen Völkern. In 4 Bänden. IV. Bd — 2. Halbbd. Schluß: Eisen und Bronze. Ihre Gewinnung, Verarbeitung und künstlerische Gestaltung, insbesondere für Bauzwecke bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts von Karl Zetzsche. X, 222 S. mit 269 Abbildungen. 33 × 23 cm. Berlin, E. Wasmuth. Einzelpreis 15 M., gebunden in Halbfranz 18,50 M.

Volkmann, Hans, Die künstlerische Verwendung des Wassers im Städtebau. Im Auftrage der königl. Akademie des Bauwesens in Berlin herausgegeben. VIII, 124 S. mit 241 Abbildungen. 36,5 × 27,5 cm. Berlin, C. Heymann. Gebunden in Leinwand 10 M.

Volpert, P. A., Die Ehrenpforten in China. Orientalisches Archiv Heft 4.

Warlich, H., Die Kultur der Straße. Deutsche Kunst und Dekoration XIV, 8.

Weese, Arthur, München. Eine Anregung zum Sehen. Berühmte Kunststätten — 11. 253 S. mit 159 Abbildungen. gr. 8°. Leipzig, E. A. Seemann. Gebunden 4 M.

Weisen, Hans, Baukunst. 125 S. mit Figuren und einer farbigen Tafel. 8°. Stützerbach, H. Weisen. 4 M.

Winter, Otto, Schulhaus und Heimat. Auch eine Frage des Heimatschutzes. IX, 161 S. mit Abbildungen. gr. 8°. Leipzig, List & v. Bressensdorf. 3 M., gebunden 4 M.

Behnisch-Kappstein, Anna, Impressionismus in der Mode. Der Türmer XIII, 6.

Bredt, E. W., Schönheit im Kunstgewerbe. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 28, S. 129.

Förstner, Leopold, Mosaik, Glasmalerei und Mosaikverglasung. Gedanken eines Praktikers. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 27, S. 383.

Grabmalkunst. V. Folge. Eine Sammlung von Meisterwerken, erschaffen zum Gedächtnis der Toten von Künstlern unserer Tage. Herausgegeben von Karl Rich. Henker. 46 Tafeln mit 4 S. Text. 36 × 25,5 cm. Berlin, O. Baumgärtel. In Mappe 25 M.

Hardenberg, Kuno Graf von, Die Quellen des Behagens. Ein wichtiges Kapitel unserer heutigen Wohnungskultur. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 27, S. 75 und Bd. 28, S. 42.

Jean, R., Les arts de la terre: céramique, verrerie, émaillerie, mosaique, vitrail. 480 S. mit 198 Abbildungen und 3 Tafeln. 8°. Paris, H. Laurens.

Meyer, R., Die Stellung des Kunstgewerbes zum Baugesetz in Hamburg. Ein Vortrag. 12 S. mit 2 Tafeln. gr. 8°. Hamburg, Boysen & Maasch. 0,50 M.

Schinnerer, Johannes, Neue deutsche Buchkunst. Kunst und Künstler IX, 11.

Berz-Schilling, Chr. Otto, Volkstümliche Grabmalkunst und Friedhofgestaltung. (»Vom Garten ein Strauß.« Bücher vom Garten, von Blumen, vom Blumenschmuck, Architektur im Garten und Heimatkunst. Herausgegeben von der Beratungsstelle für Gartenbau Stuttgart — I.) VII, 49 S. mit Abbildungen und 37 Tafeln. Lex. 8°. Stuttgart, W. Meyer-Ilschen. 4 M.

Breuer, Robert, Vom Garten und Park. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 28, S. 71.

Fouquier, Marcel, De l'art des jardins du XVe au XXe siècle. 254 S. mit 400 Abbildungen und 40 Tafeln. 4°. Paris, Émile Paul.

Flugschriften des Dürer-Bundes zur Ausdruckskultur. gr. 8°. München, G. D. W. Callwey.

77. Goecke, Denkmalschutz und gärtnerische Anlagen vom Standpunkt des Städtebaues. Vortrag. 16 S. 0,15 M.
78. Gradmann, Über Gartenkunst und Denkmalpflege. Vortrag. 16 S. 0,15 M.
79. Hager, Einfluß der Vegetation auf die Baudenkmäler. Vortrag. 24 S. 0,30 M.
75. Högg, E., Park und Friedhof. Vortrag. 12 S. mit 27 Abbildungen auf 6 Tafeln. 0,75 M.

Hénard, R., Les jardins et les squares. 176 S. mit 64 Tafeln. 8°. Paris, H. Laurens.

Meyer, Franz Sales, und Friedrich Ries, Gartentechnik und Gartenkunst. Neu bearbeitete und vermehrte Ausgabe des Werkes: Die Gartenkunst in Wort und Bild. XVI, 744 S. mit 490 Abbildungen und Plänen sowie 8 farbigen Tafeln. Lex. 8°. Leipzig, C. Scholtze. 24 M., gebunden in Leinwand 27 M., auch in 8 Abteilungen zu 3 M.

Müller, Julius Friedrich, Von der neuen Gartenkunst. 10 Essays. 144 S. kl. 8°. Leipzig, Verlag für Literatur, Kunst und Musik, 1910. 1 M.

Pilon, Edmond, Le jardin des Classiques. Revue bleue XLIX, 19.

Zahn, F., Unser Garten. Wissenschaft und Bildung. Einzeldarstellungen aus allen Gebieten des Wissens. Herausgegeben von Paul Herre. 151 S. mit 25 Abbildungen. 8°. Leipzig, Quelle & Meyer. 1 M., gebunden in Leinwand 1,25 M.

6. Bildkunst.

Avenarius, Ferd., Gegen die Farbendrucke. Flugschrift des Dürer-Bundes zur Ausdruckskultur — 82. 7 S. gr. 8°. München, G. D. W. Callwey. 0,15 M.

Barrington, Russell, Essays on the purpose of art: Past and present credo of english painters. London, Longmans Green.

Benkard, Ernst A., Ferdinand Hodler. Zeitschrift für bildende Kunst XLVII, 1.

Bernard, Émile, Réfutation de l'impressionisme. Mercure de France XCIII, 342.

Boehle, Fritz, Ein Buch seiner Kunst mit einer Einleitung von Wilhelm Kotzde. Herausgegeben von der freien Lehrervereinigung für Kunstpflege. 35 S. mit Abbildungen. Lex. 8°. Mainz, J. Scholz. 1 M.

Bone, Gedanken zum Prinzip des Impressionismus. Die christliche Kunst Nr. 9.

Bürgers, W., Kunstkritik. Deutsche Bearbeitung von A. Schmarsow und B. Klemm. III. Bd. Die großen Meister: Millet, Courbet, Manet, Puvis de Chavannes. Die Ausländer. 328 S. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 4,50 M., gebunden 5,50 M.

Burch, R. M., Colour painting and colour painters; with a chapter on modern progresses. 300 S. 8°. London, J. Pitman.

Dürer, Albrecht, Briefe. In 250 Abdrucken herausgegeben von A. E. Brinckmann und Ernst Birkner. VII, 51 S. mit 8 Tafeln. 32 × 22,5 cm. Aachen, M. Jacobis Nachf. Gebunden in Pergament 30 M.

Eyth, H., Ein Gang durch die Gemäldesammlung der Karlsruher Kunsthalle. Beschreibung von Gemälden alter und neuer Meister und Einführung in deren Verständnis. 146 S. mit 1 Plan. kl. 8°. Karlsruhe, G. Braunsche Hofbuchdruckerei. 1 M.

Everth, Erich, Etwas vom Randstrich in der Graphik. Die Gegenwart XL, 18.

Die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums. (Königl. Museum zu Berlin.) Vollständiger beschreibender Katalog mit Abbildungen sämtlicher Gemälde. Im Auftrag der Generalverwaltung der königl. Museen bearbeitet von Hans Posse. 2. Abteilung. Die germanischen Länder. Deutschland, Niederlande, England. VII, 414 S. mit 776 Abbildungen. Lex. 8°. Berlin, J. Bard. 25 M., gebunden in Leinwand 28 M.

Gischler, W., Von der Radierung. Deutsche Monatshefte XI, 9.

Goncourt, J. de, und E. de Goncourt, Künstlerköpfe. 99 S. kl. 8°. Wien, Brüder Rosenbaum. 2 M.

Haendcke, Berthold, Die profane Kunst im frühen Mittelalter. Eine grundsätzliche Erörterung. Zeitschrift für bildende Kunst Nr. 4.

Unser Heim im Schmuck der Kunst. Ein zuverlässiger Wegweiser bei der Auswahl eines Kunstblattes. 298 S. und 24 S. mit Abbildungen. gr. 8°. Goslar,

Kiel, Lipsius & Tischer. 3 M. Schlüssel mit Einführung in die Praxis des Kunsthandels. 69 S. mit Abbildungen. gr. 8°. 1910. 5 M.

Jantzen, Hans, De ruimte in de Hollandsche Zeeschildering. Onze Kunst, Oktober.

Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den »Protest deutscher Künstler«. Mit Beiträgen deutscher Künstler, Galerieleiter, Sammler und Schriftsteller. VII, 182 S. 8°. München, R. Piper & Co. 1,80 M.

Kunowski, Lothar v. und Gertr. v., Unsere Kunstschule. Lichtdrucktafeln nach Photographien von Herm. Boll; äußerer und innerer Teil von F. H. Ehmke. IV, 215 S. mit 87 Tafeln. 36 × 29 cm. Liegnitz, Dr. A. v. Kunowski, 1910. Gebunden in Leinwand 40 M.

Die kranke deutsche Kunst. Nachträgliches zu Rembrandt als Erzieher. Auch von einem Deutschen. 68 S. gr. 8°. Leipzig, H. A. L. Degener. 1 M.

Kurth, Julius, Der japanische Holzschnitt. Ein Abriß seiner Geschichte. Mit 75 Abbildungen und 100 Faksimiles von Signaturen. 126 S. gr. 8°. München, R. Piper & Co. 3 M.

Liebermann, Max, Empfindung und Erfindung in der Malerei. Kunst und Künstler IX, 415.

Löwy, Emanuel, Die griechische Plastik. 2 Bände. VII, 154 und XVII S. und 168 Tafeln. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. In Pappband 6 M.

Mayr, Karl, Vom Porträt. Deutsche Kunst und Dekoration, August.

Mereschkowski, Dmitry Sergejewitsch, Leonardo da Vinci. Historischer Roman aus der Wende des 15. Jahrhunderts. IV, 573 S. mit 13 Tafeln und 1 Bildnis. 8°. Leipzig, Schulze & Co. Gebunden in Leinwand 3 M.

Niemeyer, Wilhelm, Malerische Impression und koloristischer Rhythmus. Beobachtungen über Malerei der Gegenwart. Denkschrift des Sonderbundes auf die Ausstellung 1910. V, 181 S. mit 51 Tafeln. gr. 8°. Düsseldorf, E. Ohle. 12 M.

Oettingen, Wolfgang von, Goethe und Tischbein. Schriften der Goethe-Gesellschaft zu Weimar Bd. 25.

Pfuhl, Ernst, Die griechische Malerei. Akademischer Vortrag. Aus: »Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur«. 25 S. mit 3 Tafeln. Lex. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. 1 M.

Puy, M., Le dernier état de la peinture. Les successeurs des impressionistes. 71 S. kl. 8°. Paris, »Le Fein«.

Reylaender, Kurt, Die Entwicklung des Charakteristischen und Sinnbildlichen in der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts von Eyck bis Memling und Geertgen tot Sint Jans. IV, 122 S. mit 12 Tafeln. gr. 8°. Tilsit, J. Reyländer & Sohn. 2,75 M., gebunden in Leinwand mit Goldschnitt 3,50 M.

Ricci, Corrado, Santi ed artisti. Mit Abbildungen. 16°. Bologna, N. Zanichelli.

Toff, A., Modelling and sculpture. 348 S. mit 119 Abbildungen. 8°. London, Seeley & Co.

Waldmann, Emil, Probleme der Plastik in der vorklassischen Zeit. Kunst und Künstler X, 1.

Wüscher-Becchi, Enrico, Die Engel in der christlichen Kunst. Die christliche Kunst Nr. 9.

7. Die geistige und soziale Funktion der Kunst.

Abramowsky, E., Les sentiments génériques en tant qu'éléments de l'esthétique et du mysticisme. Przeglad Filozoficzny XVI, 2.

Alexander, H. B., The goodness and beauty of Truth. Journal of Philosophy, Psychology and scientific methods VIII, 2.

Auburtin, Viktor, Die Kunst stirbt. 72 S. 8°. München, A. Langen. 1,20 M.

Bawden, H. Heath, Art and science. Journal of Philosophy, Psychology and scientific methods VII, 22.

Beust, Fritz A. v., Der Bühnenengagementsvertrag. Nach deutschem und schweizerischem Recht unter Berücksichtigung des österreich. Theatergesetzentwurfs und der französischen Judikatur. XVI, 295 S. gr. 8°. Zürich, Rascher & Co. 5 M.

Bülow, Joachim v., Künstler-Elend und -Proletariat. Ein Beitrag zur Erkenntnis und Abhilfe. VII, 66 S. 8°. Berlin, Maritima. 1,25 M.

Curti, Theodor, Der Literatenstand und die Presse. Vorträge der Gehe-Stiftung zu Dresden. III. Band. 20 S. gr. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. 1 M.

Delville, J., The new mission of art. A study of idealism in art. 228 S. 8°. London, F. Griffith.

Ditchfield, P. N., The arts of the church. Symbolism of the saints. XIV, 198 S. mit 40 Abbildungen. kl. 8°. London, Mowbray.

Donath, Adolf, Psychologie des Kunstsammelns. Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler — 9. 156 S. mit 15 Abbildungen. 8°. Berlin, R. C. Schmidt & Co. Gebunden in Leinwand 6 M.

L'Educazione estetica. La Civiltà Cattolica, 2. September.

Eulenberg, Herbert, Die Kunst in unserer Zeit. Eine Trauerrede an die deutsche Nation. 47 S. 8°. Leipzig, E. Rowohlt. 1 M.

Falter, G., Staatsideale unserer Klassiker. VII, 162 S. gr. 8°. Leipzig, C. L. Hirschfeld. 3 M.

Fechner, Hermann, Der Zusammenhang der politischen Entwicklung mit der Blüte der Dichtkunst einer Nation. Deutsche Revue, September.

Flach, Jacques, La poésie et le symbolisme dans l'histoire des institutions Romaines. Revue bleue XLIX, 2—3.

Fonsegrive, G., Art et pornographie. 64 S. kl. 8°. Paris, Bloud & Cie.

Fouquières, André de, De l'art, de l'élégance, de la charité. 1910. Paris, Fontemoing.

Fred, W., Literatur als Ware. Bemerkungen über die Wertung schriftstellerischer Arbeit. Herausgegeben im Auftrage des »Schutzverbandes deutscher Schriftsteller«. 63 S. 8°. Berlin, Österheld & Co. 1 M., gebunden 1,60 M.

Friedländer, Max J., Bilderverkäufe. Kunst und Künstler Nr. 8.

Giese, Fritz, Reformvorschläge, wie die Ausbildung des Akademikers in der Kunst mehr gepflegt werden kann und muß. Preisgekrönte Arbeit. Archiv für aktuelle Reformbewegung auf jeglichem Gebiete des praktischen Lebens. 6. Heft. 39 S. gr. 8°. Leipzig, E. Demme. 0,80 M.

Haendcke, Berthold, Die wirtschaftliche Lage der bildenden Künste in der Reformationszeit und die Entwicklung der Kunst. Monatshefte für Kunstwissenschaft IV, 8.

Hartwich, Otto, Kulturwerte aus der modernen Literatur. 2. Band. V, 298 S. 8°. Bremen, F. Leuwer. In Pappband 6 M.

Heine, Gerhard, Die neuere deutsche Dichtung im Wandel der Weltanschauung. Aus: »Christliche Welt«. 24 S. 8°. Bernburg, P. Böttger. 0,50 M.

Hoffmann, Hans, Anschauen und Darstellen, das pädagogische Problem unserer Tage, mit praktischen Vorschlägen für den ersten Unterricht. IV, 62 S. mit zum Teil farbigen Abbildungen. 8°. Gießen, E. Roth. 1,50 M., gebunden 2 M.

Högg, E., Heimatschutz, Baukunst und Industrie. Vortrag. Flugschrift des Dürer-Bundes zur Ausdruckskultur — 86. 30 S. mit 30 Abbildungen. gr. 8°. München, G. D. W. Callwey. 0,60 M.

Hoermann, Franz, Kunst und Volk und die Aufgaben und Hemmnisse einer künstlerischen Volksbildung. Frankfurter zeitgemäße Broschüren. Gegründet von Paul Haffner, Johs. Janssen und E. Th. Thissen. 30. Band — 4. 40 S. gr. 8°. Hamm, Breer & Thiemann. 0,50 M.

Hotz, C., L'art et le peuple. Conférence. 77 S. 8°. Marseille, Société »Arts et excursions«.

Janson, Kristoffer, Die religiösen Anschauungen von Björnson und Ibsen. Vortrag. Aus: »Protokoll des 5. Weltkongresses für freies Christentum und religiösen Fortschritt«. 11 S. gr. 8°. Berlin-Schöneberg, Protestantischer Schriftenvertrieb. 0,40 M.

John, Friedrich, Künstlerische Erziehung. 52 S. gr. 8°. Leipzig, Quelle & Meyer. 0,80 M.

Kalthoff, Albert, Volk und Kunst. Reden und Aufsätze. Herausgegeben vom Bremer Goethebund. IV, 186 S. 8°. Bremen, Rolandsverlag, H. Boesking & Co. 1,80 M., gebunden 2,50 M.

Klammer, Hermann, Hebbel in der Schule. Preußische Jahrbücher Bd. 146, 1.

Klee, Rud., Ibsen und das Christentum. Vortrag. 14 S. 8°. Marburg, P. Trenner. 0,40 M.

Kunzfeld, Alois, Jugendkunst. Ein Wort zur Weckung und Förderung der künstlerischen Ausdrucksfähigkeit unserer Jugend in Schule, Haus und Hort. Sonderabdruck aus der »Zeitschrift für Kinderschutz und Jugendfürsorge« mit geringen Änderungen. 28 S. mit Abbildungen. gr. 8°. Wien, Gerlach & Wiedling. 0,60 M.

Lepel, Vollrath v., Vorschläge zur Theaterreform. Archiv für aktuelle Reformbewegung auf jeglichem Gebiete des praktischen Lebens. 7. Heft. 15 S. gr. 8°. Leipzig, E. Demme. 0,50 M.

Lissauer, Ernst, Soziale Elemente im Wesen des Dichters. »Patria«, Jahrbuch der »Hilfe«.

Maynaud, Aimé, Esthétique et apologétique. Le Spectateur, März.

Misch, Ludwig, Der strafrechtliche Schutz der Gefühle. Strafrechtliche Abhandlungen, begründet von Hans Bennecke, herausgegeben von v. Lilienthal. 133. Heft. IX, 125 S. gr. 8°. Breslau, Schletter. 3,20 M.

Müller, L. B., Wahre Kunst und rechtschaffene Arbeit sind Religion und führen zum Frieden. 25 S. 8°. Straßburg, J. Singer. 1 M.

Pabst, A., Technische Kultur und Erziehung. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 27, S. 430.

Péladan, Sar, De la morale esthétique. Revue bleue XLIX, 13.

Péladan, Sar, Une esthétique de l'amour. Revue bleue XLIX, 21.

Pernerstorfer, Engelbert, Der Wert der antiken Bildung. Sozialistische Monatshefte XV, 18—20.

Pfankuch, Wilh., Lebenskunst und Lebensfreude. 88 S. 8°. Teschen, K. Prochaska. 1 M., gebunden in Leinwand 1,70 M.

Riezler, Sigmund v., Die Kunstpflege der Wittelsbacher. Festrede zur Vorfeier des 90. Geburtstages Sr. königl. Hoheit des Prinzregenten Luitpold. 43 S. Lex. 8°. München, G. Franz Verlag. 1,50 M.

Santayana, G., Three philosophical poets: Lucretius, Dante, Goethe. London, Frowde.

Sarasin, Paul, Weltnaturschutz. Vortrag. 24 S. 8°. Basel, Helbing & Lichtenhahn. 0,80 M.

Schäfer, Wilh., Der Schriftsteller. Die Gesellschaft. Sammlung sozialpsychologischer

Monographien. Herausgegeben von Martin Buber — 39. 91 S. 8°. Frankfurt a. M., Literarische Anstalt. 1,50 M., gebunden in Leinwand 2 M.

Schultze, Ernst, Der Kinematograph als Bildungsmittel. Eine kulturpolitische Untersuchung. 158 S. gr. 8°. Halle, Buchhandlung des Waisenhauses. 3 M.

Senz, Aug., Firmenschildunwesen. Nach einem Vortrag. Flugschrift der Vereinigung für Kunst in Handel und Gewerbe — 1. 8 S. mit 11 Abbildungen. Lex. 8°. Cöln, H. Dommes. 0,10 M.

Servaes, Franz, Etwas über Kunstbesitz. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 27, S. 8.

Smith, William Austin, The rises of the comic spirits in religion. The Atlantic Monthly, August.

Storck, Karl, Künstlernot. Der Türmer XIII, 4.

Storck, Karl, Abhilfe der Künstlernot. Der Türmer XIII, 5.

Strobl, Karl Hans, Der Verbrecher in der Literatur. Das literarische Echo XIV, 1.

Trost, Oswald, Erziehung zu guten Büchern. Wodurch geben wir unseren Schülern die Fähigkeit und den Willen zum Lesen guter Bücher? Aus: »Zeitschrift für den deutschen Unterricht«. Flugschrift des Dürer-Bundes zur Ausdruckskultur — 83. 12 S. gr. 8°. München, G. D. W. Callwey. 0,15 M.

Uhlig, Herm., Wie gewinnt man das Volk für gute Literatur? Preisarbeit. 23 S. 8°. Schwarzenberg, M. Helmert. 0,25 M.

Utitz, Emil, Vom Wert der Kunst. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 28, S. 3.

Utitz, Emil, Heimatkunst. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 27, S. 354.

Weber, Paul, Kunst und Religion. Eine Frage für die Gegenwart, erläutert an einem Gange durch die Geschichte der christlichen Kunst. Vortragszyklus. 90 S. mit 18 Tafeln. 8°. Heilbronn, E. Salzer. 2 M.

Weingartner, J., Kirchliche Kunstfragen. 3 Vorträge. 56 S. kl. 8°. Innsbruck, Buchhandlung der Verlagsanstalt Tyrolia. 0,70 M.

Winternitz, J. v., Die Presse und ihre Leute. Aus der eigenen Werkstatt. 50 S. 8°. Wien, H. Heller & Co. 0,75 M.

Zetkin, Klara, Kunst und Proletariat. Vortrag. 16 S. kl. 8°. Stuttgart, J. H. W. Dietz Nachf. 0,15 M.

Zimmermann, Ernst, Kunst und Kultur. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 27, S. 472.

8. Neue Zeitschriften und Sammelwerke.

Archiv für Theaterwissenschaft. Chefredakteur: Friedr. Weber-Robine. Nebst Anhang: Mitteilungen des Nationaltheater-Verbandes. Organ für die dem Verbande angehörigen Vereine auf dem Gebiete der schönen Künste. 1. Jahrg. 1911. 12 Nummern. Nr. 1. 28 S. Lex. 8°. Berlin W. 30, Rosenheimerstr. 13, Verlag Archiv für Theaterwissenschaft. Vierteljährlich 1,25 M., einzelne Nummern 0,50 M.

Blätter des Deutschen Theaters. Geleitet von Felix Holländer und Arthur Kahane. Herausgegeben vom Deutschen Theater. August 1911 bis Juli 1912. ca. 32 Nummern. Nr. 1. 16 S. gr. 8°. Berlin, E. Reiß. 10 M., einzelne Nummern 0,30 M.

Der Bücherwurm. Eine Monatsschrift für Bücherfreunde. Verantwortlich: Ernst Scheiding. Oktober 1910 bis September 1911. 12 Hefte. 1.—3. Heft 30, 30 und 28 S. mit Abbildungen. gr. 8°. München, Leipzig, Roßbergsche Buchhandlung. 1,50 M., einzelne Hefte 0,15 M.

Der Buchwart. Eine literarische Rundschau für das deutsche Haus. 1910. 152 S. mit Abbildungen und 1 Tafel. gr. 8°. Heilbronn, E. Salzer. 0,55 M.

Der Bühnen-Spiegel. Halbmonatsschrift für Bühne und Dramatik. Herausgegeben vom Verlag Kritik. Verantwortlich: J. Pangoff. 1. Jahrgang April bis Dezember 1911. 18 Hefte. 1. Heft 32 S. 8°. Frankfurt a. M., Leipzig, H. Dege. Vierteljährlich 2,50 M., einzelne Hefte 0,50 M.

Janus. Münchener Halbmonatsschrift für Literatur, Kultur, Kritik. Begründer: Hanns Bieber, Hans Friedrich, Wilh. Hagen, Gotthilf Haist, Hans Ludw. Held. Schriftleiter: Wilh. Hagen, Hans Ludw. Held, Hans Friedrich. 1. Jahrgang September 1911 bis August 1912. 24 Hefte. 1. Heft 24 S. Lex. 8°. München, Hans Sachs-Verlag. Halbjährlich 5,25 M., vierteljährlich 2,75 M., einzelne Hefte 0,50 M.

Bildende Künstler. Monatsschrift für Künstler und Kunstfreunde. Herausgegeben von Arthur Roeßler. Redakteur: Arthur Brauner-Rößler. 1911. 12 Hefte. 1. Heft 48 S. mit 22 angeklebten Abbildungen. 8°. Wien, Brüder Rosenbaum. Vierteljährlich 4 M., einzelne Hefte 1,80 M.

Der Sturm. Wochenschrift für Kultur und Künste. Herausgeber und Schriftleiter: Herwarth Walden. Jahrgang März 1911 bis Februar 1912. 12 Nummern. Nr. 53. Je 8 S. 39 × 29 cm. Berlin-Halensee, Verlag »Der Sturm«. Vierteljährlich 1,25 M., einzelne Nummern 0,10 M.

Thüringens Wochenschrift für Politik und Kultur. Weimarer Rundschau über das öffentliche und geistige Leben. Herausgeber und Schriftleiter: F. C. Bößer. 1. Jahrgang Februar 1911 bis Januar 1912. 52 Nummern. Nr. 1—12 288 S. gr. 8°. Weimar, Leipzig, Leipziger Verlags- und Kommissionsbuchhandlung. Vierteljährlich 2,25 M., einzelne Nummern 0,30 M.

1\\1

V.

Der Zweck der Kunst[1]).

Von

Konrad Lange.

Nach der Auffassung vieler ist die Kunst etwas Zweckloses, ein zwar ganz hübsches, aber im Grunde entbehrliches Ornament des menschlichen Daseins. Und doch, wie könnte man mit diesem Urteil einer Tätigkeit gerecht werden, die im Leben eine so große Rolle spielt, deren Betrieb so gewaltige öffentliche und private Mittel in Anspruch nimmt? Fühlen wir nicht alle, daß die Kunst uns mehr bedeutet als eine überflüssige Verzierung, ein angenehmes Spiel, gut genug, unsere müßigen Stunden auszufüllen?

Was sie uns aber bedeutet, wodurch sie uns fördert, darüber machen wir uns alle unsere eigenen Gedanken. Und so ist es vielleicht von Interesse, diese Gedanken einmal in Worte zu fassen und die verschiedenen Zwecktheorien der Kunst zu besprechen, die wichtigeren unter ihnen psychologisch zu begründen und diejenige unter ihnen namhaft zu machen, die dem Wesen der Kunst am meisten entspricht.

Nach der Illusionstheorie beruht das Wesen der Kunst bekanntlich auf der Illusion. Was wir unter ästhetischer Illusion verstehen, ist keine wirkliche Täuschung. Der Künstler will uns zwar bis zu einem gewissen Grade täuschen, aber nicht so, daß wir Wirklichkeit zu sehen glaubten. Im Gegenteil, schon der Versuch einer wirklichen Täuschung würde den ästhetischen Genuß aufheben. Bei der ästhetischen Anschauung lassen wir uns täuschen und doch wieder nicht täuschen. Wir fühlen den Inhalt des Kunstwerks und fühlen ihn doch

---

[1]) Die unter diesem Titel am 27. Januar d. J. in der Aula der Universität Tübingen gehaltene Rede zu Kaisers Geburtstag erscheint hier unter Weglassung der durch den rhetorischen Zweck gebotenen Formen, besonders der Einleitung und des Schlusses, die in der Sonderpublikation mit abgedruckt werden sollen. Der populäre Charakter der Rede brachte es mit sich, daß manches gesagt werden mußte, was den Lesern dieser Zeitschrift nicht neu ist. Auch konnte z. B. auf das Wesen des Zweckbegriffs nicht näher eingegangen werden. Man wird sich überzeugen, daß das Wort hier im allgemeinsten Sinne und in verschiedenen Bedeutungen gebraucht wird.

wieder nicht. Wir bleiben uns bewußt, daß wir getäuscht werden sollen. Mit einem Worte: Wir erleben eine bewußte Selbsttäuschung.

Dieser merkwürdige Zustand, der nebenbei gesagt schon Goethe bekannt war und von ihm als »selbstbewußte Illusion« bezeichnet worden ist, entsteht dadurch, daß jedes Kunstwerk neben den täuschungfördernden Elementen, die auf eine Annäherung an die Natur hinauslaufen, auch täuschunghindernde Elemente aufweist, die von ihr hinwegführen. Durch das Zusammenwirken beider wird eine Zweiteilung unseres Bewußtseins bewirkt, die ich als gleichzeitiges Erleben zweier Vorstellungsreihen bezeichnet habe. Oder — da wir zwei Vorstellungen streng genommen nicht gleichzeitig erleben können, als einen Wechsel zweier Vorstellungsreihen. Da diese letzteren hinsichtlich der Täuschung einander entgegenarbeiten, können wir sie auch als kontrastierende Vorstellungsreihen bezeichnen. Die eine von ihnen, d. h. diejenige, welche die täuschungfördernden Elemente enthält, bezieht sich grob gesagt auf den Inhalt des Kunstwerks, insofern sie uns ja eben diesen vortäuschen will. Die andere, d. h. diejenige, welche die täuschunghindernden Elemente enthält, bezieht sich auf die Form des Kunstwerks, wobei ich unter Form auch das Material und die technische Herstellung mit verstehe. Bei jedem Kunstwerk haben wir einen Gegensatz zwischen dem, was es ist, und dem, was es darstellt. Das erstere nehmen wir unmittelbar wahr, das zweite stellen wir uns nur auf Grund dieser Wahrnehmung vor. So sehen wir z. B. in einem gemalten Interieur eine bemalte Fläche, stellen uns aber unter dieser vor: einen Raum von bestimmter Tiefe. So sehen wir in der Marmorstatue eines nackten Menschen Marmor in bestimmter Bearbeitung, stellen uns aber vor: einen lebendigen Körper. So hören wir in einer musikalischen Komposition mathematisch geordnete Töne, d. h. Rhythmen und Harmonien, stellen uns aber vor: einen bestimmten Gefühlsausdruck.

Der springende Punkt der Illusionstheorie ist nun der, daß nach ihr diese zwei Vorstellungsreihen nicht nur theoretisch konstatiert werden können, sondern auch tatsächlich beide in unserem Bewußtsein vorhanden sind. Das heißt, daß wir während der ästhetischen Anschauung beide, und zwar abwechselnd miteinander, erleben. Ich will das an einem Beispiel erläutern. Wenn ich im Leben ein schmerzverzerrtes Gesicht sehe, so sehe ich einfach Schmerz. Das heißt ich sehe einen Menschen, von dem ich weiß, daß er Schmerz empfindet, ich erlebe das Gefühl, das diesem körperlichen Schmerz entspricht, nämlich Mitleid. Wenn ich aber einen Marmorkopf mit schmerzverzerrten Zügen sehe, wie den des Laokoon, so sehe ich nicht einfach Schmerz, sondern vielmehr Marmor und Schmerz. Das heißt

ich sehe einen Marmorkopf von bestimmten Formen, der Schmerz *darstellt*. Marmor und Schmerz sind zwei verschiedene Dinge, zwei Begriffe, die sich eigentlich ausschließen. Und das Merkwürdige an dem Marmorkopf ist eben das, daß diese beiden einander scheinbar ausschließenden Dinge in ihm neben- und miteinander vorhanden sind. Wir sehen toten, gefühllosen Marmor und stellen uns *dennoch* Schmerz vor. Der Künstler hat uns durch die Kunstform, die er wählte, ein Gefühl suggeriert, das durch unsere sinnliche Wahrnehmung »Marmor« eigentlich Lügen gestraft wird.

Zu der Vorstellungsreihe, die der Form und dem Material entspricht, gehört auch die Vorstellung der Persönlichkeit des Künstlers, der die Form geschaffen, das Material bearbeitet hat. Wie nun der Vorstellung des Inhalts ein gewisses Gefühl des Mitleids entspricht, ebenso ist auch die Vorstellung »Künstler« mit einem Gefühl verbunden. Dieses Gefühl ist, wenn wir es mit einem *guten* Kunstwerk zu tun haben, immer ein Lustgefühl. Es besteht nämlich darin, daß wir den Künstler *bewundern*. Die *Bewunderung des Künstlers* gehört, ebenso wie die Lust am Material, ohne Zweifel zur ästhetischen Anschauung. Das ist künstlerisch empfindenden Menschen niemals zweifelhaft gewesen. So sagt z. B. Goethe an einer von Erich Heyfelder nachgewiesenen Stelle in Eckermanns Gesprächen, beim Lesen von Manzonis Verlobten erlebe man nicht nur die Angst um die Helden des Romans, sondern auch *die Bewunderung für den Dichter, der seine Sache so gut gemacht habe*. Man falle gewissermaßen immer aus dem Gefühl der Angst in das der Bewunderung und umgekehrt, so daß man aus einem von diesen großen Gefühlen gar nicht herauskomme. Höher könne man es nicht treiben. Auch für *Goethe* war also die ästhetische Anschauung ein *Wechsel zweier Vorstellungsreihen*.

Unsere Bewunderung des Künstlers gilt nun aber nicht etwa nur der Genauigkeit der Naturnachahmung, sondern vor allen Dingen dem *Stil*, mit dem die Natur im Kunstwerk dargestellt ist. Wir verstehen unter Stil alle Umgestaltungen der Natur, die der Künstler vornehmen muß, um in der Kunst eine Wirkung zu erzeugen. Bekanntlich kann man die Natur nicht genau so wie sie ist in die Kunst übertragen. Man muß sie vielmehr mit Rücksicht auf die besonderen technischen Darstellungsmittel *auswählen, ordnen und verdeutlichen*. Die Art, wie der einzelne Künstler das tut, bestimmt seinen *persönlichen Stil. Diesen persönlichen Stil sehen wir nun tatsächlich im Kunstwerk*. Er ist für uns durchaus nichts Selbstverständliches, sondern auf ihm beruht geradezu, abgesehen von der Naturwahrheit, die Schönheit des Kunstwerks. Ein Kunstwerk, das keinen persönlichen Stil zeigt, sondern nur ein Abklatsch der Natur ist, nennen wir

schlecht; es ist in unseren Augen gar kein richtiges Kunstwerk. Wir schließen daraus, daß *das Sehen dieses persönlichen Stils ganz wesentlich mit zur ästhetischen Anschauung gehört.* Wenn uns also ein Ästhetiker sagt: Für *mich* ist die ästhetische Anschauung ein *einheitliches* Erlebnis, denn ich sehe diesen persönlichen Stil nicht, ich denke überhaupt nicht an den Künstler, der das Werk geschaffen hat, so werden wir ihm ebenso ruhig wie entschieden antworten: Lieber Freund, du magst ein sehr scharfsinniger Gelehrter sein, aber du weißt leider nicht, worauf es in der Kunst ankommt, *du hast ein Kunstwerk niemals als Kunstwerk angeschaut.*

Was ist nun die Folge unserer Bewunderung des Künstlers? Offenbar eine *Abschwächung* der Gefühle, die zur Vorstellungsreihe Inhalt gehören. Eine solche ergibt sich schon bis zu einem gewissen Grade daraus, daß das Kunstwerk nicht die entsprechende Wirklichkeit ist. Beim Anblick des schmerzverzerrten Gesichtes eines *lebenden* Menschen fühlen wir Mitleid. Dieses Mitleid ist zwar ein sehr viel geringeres Unlustgefühl als der Schmerz des betreffenden Menschen selbst. Aber es *ist* doch ein Unlustgefühl von gewisser Stärke. Dem Laokoonkopf gegenüber wird dieses Unlustgefühl dadurch noch weiter verringert, daß wir es nicht mit einem lebenden, sondern mit einem marmornen Menschen zu tun haben. Wenn wir nun noch außerdem den Künstler bewundern, der den Schmerz so natürlich und doch persönlich dargestellt hat, so muß offenbar das Inhaltsgefühl — so will ich das Mitleid nennen — durch das Formgefühl *eine sehr starke Abschwächung* erfahren. Es bleibt zwar bis zu einem gewissen Grade bestehen, wenigstens in den Momenten verhältnismäßig starker Täuschung. Aber schon da ist es etwas verringert. In den Momenten der Bewunderung schwindet es völlig. Denn wir können niemals zu gleicher Zeit bewundern und bemitleiden. Wir stehen also hier vor der merkwürdigen Tatsache, daß *derselbe* Künstler, der uns durch bestimmte Täuschungsmittel möglichst in das entsprechende Gefühl zu versetzen sucht, *gleichzeitig* die Stärke dieses Gefühls durch die Kunst seiner Darstellung wieder abschwächt. Darauf und *nur* darauf beruht es, daß wir bei der Tragödie einen traurigen und häßlichen Inhalt ertragen können, ja sogar genießen. Wir fühlen wohl ihren Inhalt — bis zu einem gewissen Grade — aber wir genießen nicht diesen Inhalt, sondern vielmehr *die Kunst des Dichters, der ihn in persönlicher und wirksamer Weise gestaltet hat.* Deshalb fordert auch Schiller, in Anknüpfung an die vielbesprochene Katharsis-Theorie des Aristoteles, von einem guten Kunstwerk: »Das Gemüt des Zuhörers und Zuschauers muß völlig frei und unverletzt bleiben, es muß aus dem Zauberkreise des Künstlers

rein und vollkommen wie aus den Händen des Schöpfers hervorgehen.«

Die völlige Befreiung von den Inhaltsgefühlen, die in dieser Forderung liegt, bildet allerdings nicht die Regel. In Wirklichkeit verhält es sich vielmehr so, daß die Menschen die Formgefühle und die Inhaltsgefühle sehr verschieden stark erleben. Man sagt gewöhnlich, Laien interessierten sich nur für den Inhalt, Künstler nur für die Form eines Kunstwerks. Daran ist wohl etwas Wahres, aber in dieser Ausschließlichkeit ist es nicht richtig. In den meisten Fällen handelt es sich nicht um ein Entweder—Oder, sondern um ein Mehr oder Weniger. Zwischen dem temperamentvollen Bauernmädchen, das zum ersten Male den Wilhelm Tell sah und dabei die Inhaltsgefühle so stark erlebte, daß es zeitweise selbst mitspielte, und dem berufsmäßigen Kritiker, der sich nicht besonders für die Freiheit des Schweizervolkes interessiert, dafür aber sehr eifrig fragt, wie die neue Inszenierung wirkt, gibt es eine Menge Zwischenstufen. Alle Menschen nehmen mit ihrer Kunstanschauung eine dieser Zwischenstufen ein, wobei sie sich entweder mehr dem einen oder mehr dem anderen Extrem nähern. Und auf diesen Verschiedenheiten beruhen zum Teil die unbegreiflichen Widersprüche im Kunsturteil der Laien, sowie in der Methode der Kunsthistoriker und den Systemen der Ästhetiker, Widersprüche, die jedem, der sich mit Kunst beschäftigt, sofort in die Augen fallen müssen. Auf keinem Gebiet reden die Leute so aneinander vorbei wie auf dem der Kunst. Einfach weil die einen vorwiegend die Inhaltsgefühle, die anderen vorwiegend die Formgefühle erleben. Der eigentliche Vorzug der Illusionstheorie vor den anderen ästhetischen Systemen beruht deshalb nebenbei gesagt darauf, daß sie diese beiden Arten, Kunst zu genießen, nicht nur anerkennt, sondern geradezu darauf gegründet ist, d. h. daß sie keine Vorschriften über den Grad der Stärke gibt, in dem die beiden Vorstellungsreihen erlebt werden müssen, sondern nur ihre Zweiheit im allgemeinen voraussetzt.

Mit diesen Vorbemerkungen haben wir nun die Grundlage für die Beantwortung der Frage nach dem Zweck der Kunst gewonnen. Es ergibt sich nämlich aus ihnen, daß die Menschen, je nach ihrer Art die Kunst anzuschauen, auch den Zweck derselben in etwas ganz Verschiedenem erkennen werden. Wer die Vorstellungsreihe Form besonders stark erlebt, wird auch den Zweck der Kunst in der Richtung auf die Form suchen. Wer dagegen die Vorstellungsreihe Inhalt besonders stark erlebt, wird auch den Zweck der Kunst aus dem Inhalt ableiten.

Ich beginne mit den formalistischen Zwecktheorien. Die erste

derselben möchte ich als die Sinnlichkeitstheorie bezeichnen. Nach ihr bestände der einzige Zweck der Kunst in der Erzeugung eines rein sinnlichen Wohlgefallens. Linien, Farben und Rhythmen wären Reize für das Auge und Ohr, die an sich, ohne Beziehung zu irgend einem Inhalt, Lust erregten. Ich brauche diese Theorie wohl nicht zu widerlegen. Ihre Oberflächlichkeit und Unzulänglichkeit leuchtet ohne weiteres ein. So sicher es ist, daß der rein sinnliche Reiz eine gewisse Rolle in der Kunst spielt, so sicher ist es auch, daß er allein den Kunstgenuß nicht bestimmt, so wenig kann man folglich eine Zwecktheorie auf diesen einen Reiz gründen. Könnte man es, so hätte die Kunst nicht mehr Wert als das Essen und Trinken, — wenn nämlich dieses nur den Zweck hätte, den Gaumen zu reizen.

Die zweite formalistische Zwecktheorie ist die Bequemlichkeitstheorie. Nach ihr bestände der Zweck der Kunst in der Erleichterung der Anschauung. Die Natur, so heißt es, bietet sich der Anschauung nicht sehr bequem dar. Sie ist vielmehr ungeordnet, verworren und quälend. Daraus erwächst der Kunst die Aufgabe, diese Unordnung zu beseitigen, der Natur durch Auswahl, Ordnung und Vereinfachung das Quälende zu nehmen. Das ließe sich wohl in gewisser Weise hören. Habe ich doch selbst schon vom Stil gesprochen, der nichts anderes als eine Umgestaltung der Natur ist. Aber nun kommt das Bedenkliche. Der Zweck dieser Umgestaltung ist nämlich nicht wie die Theorie annimmt der, eine Unbequemlichkeit der Anschauung zu beseitigen, sondern die Natur so in die Kunst zu übersetzen, daß sie im Kunstwerk Illusion erzeugt. Denn dieser Zweck ist nur durch Vereinfachung und Verdeutlichung zu erreichen. Das kann eine sehr einfache Reflexion lehren. Jedes Kunstwerk ist nur eine Abstraktion aus der Natur. Das beruht auf der Beschränkung der künstlerischen Darstellungsmittel gegenüber den Erscheinungsformen der Wirklichkeit. Man bedenke nur: die Natur nehmen wir mit allen Sinnen wahr. Wir sehen das frische Grün der Bäume, wir hören den lieblichen Gesang der Vögel, wir riechen den süßen Duft der Blumen, wir fühlen die belebende Wärme der Luft und die Weichheit des Mooses, auf dem unser Fuß wandelt. Der Maler kann von allen diesen Herrlichkeiten nur diejenigen darstellen, die sich dem Auge darbieten. Diese wenigen muß er aber so darstellen, daß sie möglichst viel Wirkungsmomente in sich vereinigen. Das kann nur durch Vereinfachung und Verdeutlichung, durch Herausarbeiten des Wesentlichen geschehen. Die optischen Eindrücke müssen so konzentriert und gesteigert werden, daß das Minus an sonstigen Sinneseindrücken, das sich aus der Übersetzung in die Kunst ergibt, dadurch ausgeglichen wird. Wenn wir also sagen: »Der Maler strebt

nach Illusion«, so heißt das nichts anderes als: Er bietet uns mit seinem Bilde einen optischen Eindruck, der so stark ist, daß wir die Vorstellungen der anderen Sinnessphären bei der Anschauung durch Reproduktion miterleben. Und wenn die Vertreter der Bequemlichkeitstheorie Gesetze darüber aufstellen, wie es der Maler oder Reliefbildner machen muß, um unseren Blick nach dem Hintergrund zu lenken, uns die Tiefe des Raumes zu suggerieren, so ist der Zweck dieser Gesetze nicht der, »den Sehprozeß zu erleichtern«, sondern trotz der Flächenhaftigkeit oder annähernden Flächenhaftigkeit des Kunstwerks Raumillusion hervorzubringen.

Das wußte noch Hans von Marées, auf den sich die Vertreter dieser Theorie gerne berufen, sehr gut. In den Aufzeichnungen, die sein Schüler Pidoll unter dem Titel: »Aus der Werkstatt eines Malers« publiziert hat, kommt nichts so häufig vor wie das Wort »Illusion«. »Alle Kunst«, so sagt Pidoll, »beruhte für ihn auf Illusion. Als Maß dieser Illusion pflegte er zu bezeichnen, daß die Darstellung auf jeden Menschen von normalem Sehvermögen den Eindruck der Wahrscheinlichkeit machen und bei andauernder Betrachtung die Illusion bis zur Konkurrenz mit den Eindrücken der lebendigen Welt steigern solle.« Bei den jetzigen Vertretern der Bequemlichkeitstheorie hat sich merkwürdigerweise die Illusionsforderung ganz verflüchtigt und nur die Erleichterung des Sehprozesses ist übrig geblieben.

Die Konsequenz dieser Theorie wäre eigentlich die völlige Ausscheidung des Inhalts aus der ästhetischen Anschauung. Denn wenn der ästhetische Genuß wirklich nur in der Freude an der Bequemlichkeit des Sehens bestände, so wäre der Inhalt offenbar nur Substrat dieser Bequemlichkeit, nur eine Gelegenheit für den Künstler, die Erleichterung des Sehprozesses zu bewerkstelligen. Am besten wäre es, wenn die Kunst überhaupt keinen Inhalt hätte, der uns irgendwie interessierte. Ein Kaleidoskopbild, das aus lauter symmetrisch geordneten Glasstückchen besteht, wäre eigentlich das vollendetste Kunstwerk. Daß künstlerische Schöpfungen aus einem Gefühlserlebnis hervorgehen können, wäre ein schöner Mythus. Der Künstler dürfte sich nur für die Probleme der Form interessieren. Der Kunsthistoriker müßte über die Frage nach dem Inhalt eines Dürerschen Kupferstiches vornehm hinweggehen und könnte sich damit begnügen, dem Geheimnis der künstlerischen Wirkung mit »Vertikalen« und »Horizontalen«, »Raumfüllung« und »Überschneidung« auf den Grund zu kommen. Tatsächlich zieht man diese Konsequenz allerdings gewöhnlich nicht, dazu ist man zu vorsichtig. Aber wenn es an die theoretische Formulierung geht, dann will man sich plötzlich nicht mehr erinnern, daß die Form nur einen Sinn hat, wenn sie Aus-

druck eines gewollten Inhalts ist, d. h. wenn sie fähig ist, Illusion zu erzeugen.

Dazu kommt, daß die Bequemlichkeitstheorie einseitig auf die bildende Kunst zugeschnitten ist. Oder will man etwa das Wesen der Musik auch in der »Erleichterung des Hörprozesses« erkennen? d. h. besteht das musikalisch Schöne auch darin, daß dem Zuhörer die Geräusche der Natur in einer gewissen Ordnung vorgeführt werden? Man braucht diese Frage nur zu stellen, um sie zu verneinen. Die Bedeutung der Musik als Ausdruckskunst wäre völlig in Frage gestellt, die Entwicklung dieser Kunst in den letzten Jahrzehnten vollkommen unverständlich, wenn der Wert einer musikalischen Schöpfung nur in der Klarheit und Übersichtlichkeit ihrer Gliederung bestände. Man muß sich in der Tat wundern, daß solche Theorien, die in der Musik längst zum alten Eisen geworfen sind, in der bildenden Kunst noch immer ein beschauliches Dasein führen.

Diesen formalistischen Zwecktheorien stehen nun die inhaltlichen gegenüber. An ihre Spitze möchte ich die Tendenztheorie stellen. Nach ihr würde der Zweck der Kunst darin bestehen, die Menschen in der Richtung des Inhalts zu beeinflussen, durch Erregung bestimmter Inhaltsgefühle auf ihren Willen und Charakter einzuwirken. So reden wir von einer religiösen oder ethischen Tendenz, einer sozialen oder politischen, ja auch von einer erotischen Tendenz. Wer eine bestimmte Weltanschauung hat, die er für die einzig richtige hält, wird natürlich geneigt sein, auch den Zweck der Kunst in ihrer Verbreitung zu erblicken. Er wird die Gefühle, die dieser Weltanschauung entsprechen, weil sie für ihn die wichtigsten sind, als die »menschlich bedeutsamsten« bezeichnen und von der Kunst fordern, daß sie dieselben vorwiegend darstelle, wobei dann die Illusion, wenn sie überhaupt anerkannt wird, nur als Mittel zum Zweck, d. h. als etwas diesen Gefühlen Untergeordnetes geduldet wird.

Die Tatsache, daß die Kunst von jeher in diesem Sinne benutzt worden ist, läßt sich freilich nicht leugnen. Das beruht einfach darauf, daß die meisten Menschen sie inhaltlich erleben. Nur sollte man sich klar darüber sein, daß es bei vorwiegender Betonung der Tendenz, die natürlich mehr oder weniger gut sein kann, überhaupt keinen einheitlichen Zweck der Kunst gäbe, sondern so viel Zwecke, wie es Weltanschauungen gibt. Ferner daß der Wert eines Kunstwerks identisch wäre mit dem Wert der entsprechenden Weltanschauung. Es leuchtet ohne weiteres ein, daß damit der Schwerpunkt der Frage völlig vom ästhetischen Gebiete abgelenkt und in die uferlose Weite des Allgemeinmenschlichen hinaus verlegt würde. Wer an einer solchen

Verschiebung der Gesichtspunkte Freude hat, dem soll das unbenommen bleiben. Der Ästhetiker hat kein Interesse daran, seine Wissenschaft mit der Theologie, Ethik oder Sozialpolitik vermengt zu sehen.

Dazu kommt noch ein weiteres. Wenn der Zweck der Kunst in der Tendenz bestände, so sollte man denken, daß diese auch ihren Wert steigern müßte. Ist das aber wirklich der Fall? Nehmen wir einmal eine besonders ehrwürdige Tendenz, die religiöse. Verleiht die Bedeutung des religiösen Zweckes wirklich der Kunst einen besonderen Wert? Keineswegs. Es hat zwar zu allen Zeiten gute religiöse Kunstwerke gegeben. Aber anderseits ist es eine Tatsache, daß die Zahl der minderwertigen Erzeugnisse auf diesem Gebiete ganz besonders groß ist. Der Grund dafür ist auch leicht einzusehen. Je höher bei einem Kunstwerk der Inhalt an sich eingeschätzt wird, je mehr man geneigt ist, schon seine Wahl dem Künstler zum Verdienst anzurechnen, um so mehr wird dieser sich die formale Durcharbeitung des Problems ersparen, schließlich überhaupt keine formalen Probleme mehr lösen. Es tritt also hier das Gegenteil von dem ein, was wir bei der einseitigen Betonung der Form beobachteten. Hatten wir es dort mit einer Verkümmerung des Inhalts zugunsten der Form zu tun, so handelt es sich hier um eine Verkümmerung der Form zugunsten des Inhalts.

So können wir uns denn auch nicht wundern, daß die Kirche, die die Kunst im Sinne einer solchen Tendenz benutzt, d. h. sie in den Dienst kirchlicher Interessen stellt, sich häufig entweder mit konventionellen, abgegriffenen Formen begnügt, die ihrem konservativen Charakter entsprechen, oder eine Neigung hat, unbedeutende und temperamentlose Künstler zu überschätzen, wenn es ihnen nur gelingt, mit ihrer stilistisch unentwickelten Formensprache irgend einen der Gemeinde teuren Bibelinhalt schlecht und recht zu illustrieren.

Ich wende mich nun zu der zweiten Zwecktheorie, die ich selbst vor Jahren entwickelt habe. Das ist die Ergänzungstheorie. Nach ihr besteht der Zweck der Kunst in der Ergänzung unseres Gefühlslebens. Dabei muß man davon ausgehen, daß der Mensch das Bedürfnis hat, Gefühle zu erleben. Es ist nun eine Tatsache, daß das Leben uns die Gelegenheit, bedeutende Gefühle zu erleben, nur selten bietet. Große Taten und erhabene Gefühle sind nicht auf der Straße zu finden. Aber auch das ganz Schlechte entzieht sich meistens unseren Blicken. Wir sind in unserem heutigen Kulturstaat durch Gesetz und Recht, Sitte und Scham so sehr eingeschränkt, daß wir gewisse Dinge nur selten zu sehen bekommen und demgemäß auch die damit verbundenen Gefühle nur selten erleben können. Ich erinnere nur an das Nackte, die Sünde und das Verbrechen. Es ist kein Zufall,

daß gerade diese Dinge, deren Anschauung uns in der Wirklichkeit meistens liebevoll entzogen wird, in der Kunst von jeher eine große Rolle gespielt haben. Wir schließen daraus und aus manchem anderen, daß die Kunst sich aus dem Bedürfnis der Ergänzung unseres Anschauungs- und Gefühlslebens entwickelt hat. Der Mensch hat sich die verschiedenen Gebiete der Kunst offenbar als Ersatz für die Wirklichkeit geschaffen. Sie ist ihm gewissermaßen ein imaginäres Gefühlsobjekt, eine Art Phantom, an dem er seine Gefühlsfähigkeit erproben kann. Ihre Bedeutung für ihn besteht darin, daß sie ein Surrogat der Wirklichkeit ist. Deshalb sind auch die Gefühle, die dem Inhalt des Kunstwerks entsprechen, nur Surrogatgefühle der wirklichen. Da nun zu ihnen auch Unlustgefühle gehören und wir uns diesen nicht freiwillig hingeben würden, bietet uns die Kunst diese Gefühle in einer Form dar, die uns zwar gestattet, sie bis zu einer gewissen Stärke zu erleben, uns aber doch die Herrschaft über sie gewährleistet. Das ist die bewußte Selbsttäuschung. Diese hätte sich demnach auf dem Wege der Anpassung entwickelt, d. h. sie wäre hervorgegangen aus dem Bedürfnis nach mannigfachen Gefühlserlebnissen bei gleichzeitigem Schutz der Seele vor ihrer Übermacht.

Ich glaube noch jetzt, daß diese Theorie einen gewissen Wert hat, daß sie insbesondere die Frage nach der Entstehung der Kunst aufklären und ein Licht auf die primitiven Formen der ästhetischen Anschauung werfen kann. Doch darf man nicht vergessen, daß sie sich eigentlich nur auf diejenigen Künste gründet, die wirklich auf die Erzeugung starker Gefühle ausgehen. Das trifft zwar für gewisse Künste, wie die Poesie und Musik, einzelne Gattungen der Malerei und Plastik zu, aber für andere wie die Tiermalerei, das Blumenstück, die Ornamentik und das Kunstgewerbe wieder nicht. Und dann muß man doch auch bedenken, daß diese Theorie nicht für alle Menschen Gültigkeit hat, sondern nur für diejenigen, die vorwiegend die Gefühlsreihe Inhalt erleben. Dieser Fall stellt aber, wie ich schon andeutete, nicht die reinste Form des ästhetischen Genusses dar.

Wir sind im vorigen zu dem Ergebnis gelangt, daß weder die formalistischen noch die inhaltlichen Zwecktheorien völlig befriedigen können. Den Grund erkannten wir in einer gewissen Einseitigkeit der Zwecksetzung, indem die Beweisführung sich entweder ganz auf den Inhalt oder ganz auf die Form gründete. In Wirklichkeit betonen zwar die meisten Menschen den Zweck nicht in so einseitiger Weise, wie es hier — der Deutlichkeit halber — geschehen ist. Aber eine überwiegende Betonung entweder der formalen oder der inhaltlichen Seite werden wir immer beobachten können. Da erhebt sich nun die

Frage, ob es nicht eine Theorie gibt, die diese Einseitigkeit vermeidet, und zwar dadurch, daß sie sich weder auf die Form noch auf den Inhalt allein, sondern auf die Zweiheit der Vorstellungsreihen als solche stützt. Eine derartige Theorie gibt es nun in der Tat. Sie besteht nicht darin, daß verschiedene Reize oder Wertfaktoren aus den beiden Vorstellungsreihen herausgegriffen und gewissermaßen vermittelst eines Additionsexempels zusammengezählt werden, so daß also der Zweck der Kunst: $a + b + c$ usw. wäre. Sondern sie besteht darin, daß man diesen Zweck mit dem unmittelbaren psychischen Erfolg des Erlebens zweier Vorstellungsreihen identifiziert. Ich meine damit die schon von Schiller in seiner Weise entwickelte, von neueren Ästhetikern hie und da angedeutete, aber noch nicht streng psychologisch durchgeführte Freiheitstheorie. Nach ihr beruht der Zweck der Kunst auf der Erzeugung eines von ihrem Inhalt vollkommen unabhängigen Freiheitsgefühls.

Damit wird die Kunst in einen großen psychologischen Zusammenhang eingegliedert und ihr ein Wert verliehen, der tief hineingreift in alles höhere geistige Leben. Über die Bedeutung der Freiheit für den Menschen wäre es banal viel Worte zu machen. Deshalb nur kurz folgendes: Alle menschliche Kulturarbeit ist entweder aus dem Bedürfnis nach Freiheit hervorgegangen oder hat wenigstens eine Steigerung der Freiheit zur Folge gehabt. Alle technischen Erfindungen, von den Waffen und Geräten der Steinzeit an bis auf das Automobil und Luftschiff des 20. Jahrhunderts, alle soziale, politische und ethische Arbeit, alle wissenschaftliche Forschung und alles religiöse Leben hat dazu gedient und dient dazu, den Menschen frei zu machen: frei von der Natur, von der Tierwelt, von seinen menschlichen Feinden, von Raum und Zeit, von Irrtum und Tradition, von wirtschaftlichem Druck, von Sünde, Krankheit und Tod. Der Wille zur Freiheit ist die große Triebfeder des menschlichen Handelns, der Schöpfer alles Großen und Bedeutenden im menschlichen Leben. Das Gefühl der Freiheit ist das höchste Glück, das dem Menschen widerfahren kann.

Und da machen wir nun eine sehr merkwürdige Beobachtung.

Nicht nur durch Handeln kann man sich das Gefühl der Freiheit verschaffen, sondern auch durch Denken und Reden. Das beweisen die Denk- und Redeformen, die der Mensch ausgebildet hat, um, ganz unabhängig von der materiellen Freiheit, sich selbst und anderen den Genuß des Freiheitsgefühls zu bereiten. Und sonderbar, bei allen diesen Redeformen können wir die zwei Vorstellungsreihen nachweisen, die wir als charakteristisches Kennzeichen für die Kunstanschauung erwiesen haben.

Die bekannteste dieser Redeformen ist der Witz. Beim Machen

und Anhören eines guten Witzes fühlen wir eine plötzliche Erleichterung, eine Befreiung von etwas, was uns vorher gebunden hielt. Dieses Etwas ist der Zwang des logischen Denkens, die kausale Bedingtheit des Geschehens. Wer einen Witz macht, schlägt der Logik ein Schnippchen und stellt die Dinge auf den Kopf, bloß um sich und seinen Hörern das Gefühl der Freiheit zu verschaffen. Und dieses Gefühl entsteht durch das plötzliche Auftauchen zweier kontrastierender Vorstellungsreihen, in die uns der Redende versetzt. Besonders klar ist das beim Wortwitz, der immer auf der Doppeldeutigkeit eines Wortes beruht. Denn hier gehen die beiden Vorstellungsreihen unmittelbar aus den zwei Bedeutungen des Wortes hervor. Aber auch für die meisten anderen Witze trifft es zu, wovon man sich leicht durch ein paar Stichproben überzeugen kann. Dabei wird man eines bemerken: Je größer der Gegensatz zwischen den beiden Vorstellungsreihen ist, je weniger sie scheinbar miteinander zu tun haben, je inkommensurabler sie sind, um so größer ist die Wirkung, um so besser der Witz.

Dasselbe gilt von der Ironie, bei der man bekanntlich, um sich über etwas Unangenehmes hinwegzuhelfen und anderen Menschen gegenüber seine Freiheit zu wahren, das Gegenteil von dem sagt, was man meint. Man denkt dabei rasch in zwei Vorstellungsreihen und setzt das gleiche von dem Hörer voraus.

Auch der Humor läßt sich ähnlich deuten, nur mit dem Unterschied, daß man sich dabei nicht immer von einem anderen freimacht, sondern oft auch von sich selbst, indem man sich durch Umdrehung dessen, was den eigenen persönlichen Charakter ausmacht, über sich selbst erhebt.

Ja ich behaupte sogar, daß die lusterregende Wirkung alles Komischen, im Leben sowohl wie auf der Bühne, sich aus dem Nebeneinanderhergehen zweier kontrastierender Vorstellungsreihen erklärt. Man denke an gewisse Possen wie Monsieur Hercules und Charleys Tante. Bei der Verkleidung und Maskierung, mit denen wir uns schon der dramatischen Kunst nähern, ist die Zweiheit der Vorstellungsreihen: wirklicher Mensch und Maske, d. h. Kern und Schale, gewissermaßen mit Händen zu greifen. Das Befreiende gewisser großer Feste beruht wesentlich darauf, daß die Festteilnehmer sich durch ein Rollenbewußtsein über ihren Stand und ihre Persönlichkeit erheben, sich gewissermaßen aus sich selbst heraussetzen. Wenn man also früher wohl behauptet hat, ein Wechsel zweier Vorstellungsreihen könne keine Lust erzeugen, so darf man jetzt umgekehrt sagen: Es gibt überhaupt keine höhere geistige Lust im Leben, die nicht mit einem Wechsel zweier Vorstellungsreihen verbunden wäre.

Also wäre die Kunst identisch mit dem Komischen oder mit dem

Witz, dem Humor? Durchaus nicht. Denn beim Witz und den ihm ähnlichen Erscheinungen handelt es sich ja nicht um Illusion im engeren Sinne. Die Kunst ist ein Beispiel für die Zweiheit der Vorstellungsreihen, das Komische ein anderes. Der gemeinsame Begriff, unter den beide fallen, ist die Zweiheit der Vorstellungsreihen überhaupt als Ursache des Freiheitsgefühls. In diesem Gemeinsamen haben wir denn auch den Zweck aller dieser Redeformen und Tätigkeiten zu erkennen.

Das klassische Beispiel für diese Form des Erlebens ist aber das Spiel. Seine Verwandtschaft mit der Kunst und seine befreiende Wirkung ist schon von Kant und Schiller behauptet worden. Seitdem aber Karl Groos seine Spiele der Tiere und der Menschen geschrieben hat, wissen wir, daß es ganz bestimmte Spiele, die Illusionsspiele gibt, die genaue Parallelerscheinungen zur Kunst sind. Man denke an das Puppenspiel der Mädchen, an die Kampfspiele der Knaben, an die Tier- und Jagdspiele, an Bilderbuch und Kasperletheater! Der psychische Vorgang ist bei ihnen genau derselbe wie bei der Kunst. Er besteht in einem »Tun als ob«, einem Rollenbewußtsein, einem Sichhineintäuschen in eine Situation, die der Wirklichkeit nicht entspricht, kurz in einer bewußten Selbsttäuschung. Und es ist natürlich kein Zufall, daß auch hier die Zweiheit der Vorstellungen vorhanden ist, die sich aus dem Durchschauen der Täuschung ergibt. Das Freiheitsgefühl, das sie auslöst, ist aber um so stärker, als das Leben des Kindes sonst in Abhängigkeit und Gebundenheit verläuft. Das sind gewiß sehr schwerwiegende Analogien. Gewisse Unterschiede zwischen Kunst und Spiel sind ja wohl vorhanden. Aber sie sind so unwesentlich, daß man ruhig sagen kann: Spiel und Kunst sind identisch, das Spiel ist die Kunst der Kinder, die Kunst das Spiel der Erwachsenen.

Auch beim Spiel findet nun, wie neuerdings besonders Groos betont hat, jene Abschwächung der Inhaltsgefühle statt, die mit der Katharsis des Aristoteles verglichen werden kann. Das Inhaltsgefühl der Kampfspiele ist Haß. Zwei Knaben, die im Kampfspiel miteinander ringen, müssen sich zu diesem Zweck in das Gefühl des Hasses versetzen. Aber sie hassen sich durchaus nicht wirklich. Die Faust, die bestimmt war, den Gegner zu treffen, macht auf halbem Wege Halt, um den Kameraden nicht zu verletzen. Dieses Haltmachen erklärt sich einfach aus der Bewußtheit der Täuschung, es ist eine Folge jener hemmenden Vorstellungen, die der wirklichen Täuschung entgegenarbeiten. Wären diese nicht vorhanden, so würde das Spiel bald in Ernst ausarten und ein Ende mit Schrecken nehmen. Was die zwei sich balgenden Knaben genießen, ist natürlich nicht das Gefühl

des Hasses, das ja ein Unlustgefühl ist, sondern vielmehr das Gefühl der Freiheit, d. h. das Bewußtsein, jederzeit wieder aus der Illusion heraustreten zu können. Ich glaube, das ist der Schlußstein zu dem Beweise, daß Spiel und Kunst identisch sind, daß folglich auch der Zweck der Kunst eben in der Erzeugung dieses Freiheitsgefühls besteht. Damit wäre denn auch der ethische Wert der Kunst auf seine wahre Bedeutung zurückgeführt.

Und damit kommen wir endlich zu der Frage, ob die bewußte Selbsttäuschung nicht auch in den höchsten Äußerungen des Menschengeistes neben der Kunst, nämlich in der Wissenschaft, Ethik und Religion eine Rolle spielt.

Man hat sich seit lange gewöhnt, Wissenschaft und Kunst in einen Gegensatz zueinander zu stellen. Und der große Unterschied, der zwischen beiden besteht, soll auch nicht geleugnet werden. Die Wissenschaft strebt nach Wahrheit, die Kunst nach Wahrscheinlichkeit. Die Wissenschaft arbeitet mit Begriffen, die Kunst mit Anschauungen. Die Wissenschaft fragt nach dem kausalen Zusammenhang der Dinge, die Kunst nach ihrer Erscheinungsform. Dennoch haben beide Tätigkeiten gewisse Berührungspunkte. Auch der Gelehrte kann nicht ohne Phantasie auskommen. Auch er muß Fiktionen bilden, d. h. Dinge annehmen, deren Unrichtigkeit ihm völlig bewußt ist, die er aber als Hilfsmittel des Denkens braucht. Ein bekanntes Beispiel dafür ist der Begriff des Unendlichen, der der Infinitesimalrechnung zugrunde liegt. Der Kantianer Vaihinger hat kürzlich in seiner »Philosophie des Als Ob« alle diese Fiktionen behandelt und zur bewußten Selbsttäuschung in der Kunst parallel gestellt. Man kann noch weiter gehen und auch die Hypothesen, die von den Fiktionen zu unterscheiden sind, ja sogar alle wichtigen Denkoperationen der Wissenschaft auf die Bildung zweier Vorstellungsreihen zurückführen. Jede Forschung, die zu neuen Resultaten kommen möchte, beginnt mit der Frage: Könnte es nicht auch anders sein? Das heißt, es bildet sich neben der Vorstellungsreihe, die der herrschenden Theorie entspricht, eine zweite, vielleicht entgegengesetzte, die nun auf ihre Richtigkeit geprüft werden soll. Wenn ich nach mir selber urteilen darf, so ist diese zweite Vorstellungsreihe, sobald sie nur eine Spur von Wahrscheinlichkeit für sich hat, mit einem sehr starken Lustgefühl verbunden. Dieses beruht offenbar darauf, daß die neue Vorstellungsreihe uns von der alten frei macht, uns die Möglichkeit gibt, uns über die Tradition hinwegzusetzen. Wissenschaft und Kunst haben also ebenfalls gemeinsam: Freiheitsgefühl durch Bildung zweier Vorstellungsreihen. Daneben aber besteht ein sehr wesentlicher Unterschied. Das ist der, daß das Ziel der Wissenschaft Aufhebung der

einen Vorstellungsreihe ist. Denn die Wahrheit kann immer nur in einer Vorstellungsreihe enthalten sein. Das Ziel der Kunst dagegen ist das Freiheitsgefühl selbst, also das Bestehenbleiben beider Vorstellungsreihen, natürlich nur während der ästhetischen Anschauung.

Auch die Ethik kann nicht ohne Fiktionen auskommen, die ihrem Wesen nach bewußte Selbsttäuschungen sind. Zu ihnen gehört z. B. die Willensfreiheit. Wenn auch der Handelnde selbst das Bewußtsein des freien Willens hat, wissen wir, die wir ihn beobachten, doch, daß dieser freie Wille in Wirklichkeit nicht besteht, daß vielmehr alles Geschehen, auch das geistige, kausal bedingt ist. Und wenn wir Gesetze geben oder die Prinzipien der Pädagogik festlegen, so tun wir doch, als ob es eine Willensfreiheit gäbe, weil ohne sie keine persönliche Verantwortung, kein Lohn und keine Strafe, ja nicht einmal eine Erziehung möglich wäre. Wir brauchen mit einem Worte die Willensfreiheit, um unser Leben ethisch gestalten zu können.

Und auch die Zweiheit der Vorstellungsreihen läßt sich in der Ethik nachweisen. Denn das ethische Gefühl der Freiheit entsteht dadurch, daß wir der konventionellen Vorstellungsreihe von Gut und Böse kraft unseres autonomen Charakters eine zweite, nicht für andere, aber für uns bindende Vorstellungsreihe entgegensetzen. Und wie für den Forscher das Wahre, so ist für den ethischen Menschen das Gute nur in der einen Vorstellungsreihe enthalten. Auch hier ist also die Bildung zweier Vorstellungsreihen nur Mittel zum Zweck, nicht wie in der Kunst Selbstzweck.

Nur ein Gebiet gibt es, in dem die bewußte Selbsttäuschung keine Rolle spielt, das ist die Religion. Zwar hat man auch bei ihr von einem »Tun als ob« sprechen, d. h. den Glauben an Gott und Unsterblichkeit zu einer Fiktion degradieren wollen. Man »tue nur so«, als ob es einen persönlichen Gott gäbe, um zu ihm beten zu können. Man gebe sich der »bewußten Selbsttäuschung« hin, daß Gott unser Gebet erhören werde, obwohl man ganz gut wisse, daß diese Hoffnung trügerisch sei. Man fingiere die Unsterblichkeit, um sich über die Furcht vor dem Tode hinwegzuhelfen. Derartige Behauptungen spielen besonders in der Polemik von D. Fr. Strauß gegen Schleiermacher eine gewisse Rolle. Ich will die Frage dahingestellt sein lassen, inwieweit diese Auffassung — nicht von Schleiermacher, aber von dem äußersten linken Flügel der heutigen liberalen Theologie geteilt wird. Gewisse Ereignisse der letzten Zeit und manches, was man so unter der Hand lesen und hören kann, machen es aber wahrscheinlich, daß bei manchen protestantischen Theologen eine gewisse Unsicherheit über das Verhältnis zwischen Religion und Kunst Platz gegriffen hat. Wenn es z. B. heißt, daß

Religion und Kunst einander doch eigentlich sehr nahe ständen, daß die Phantasie doch auch in der Religion eine gewisse Rolle spiele, kurz daß der religiöse und künstlerische Trieb im Grunde identisch seien, so muß ich doch sagen, daß mit solchen Behauptungen ein gefährlicher Weg beschritten wird.

Was Religion ist, wissen wir von den großen religiösen Genies aller Zeiten und Bekenntnisse. Für den Christen ist es das völlige Aufgehen in Gott, das seinen Ausdruck im Glauben findet und in seiner reinsten Form im Gebet und in seiner Steigerung, der Ekstase, in die Erscheinung tritt. Erste Bedingung dieses religiösen Erlebnisses ist der wirkliche Glaube. Gott und Unsterblichkeit sind für den Gläubigen nicht Inhalt einer bewußten Selbsttäuschung, sondern subjektive Gewißheit. Gerade das völlige Aufgehen in einer Vorstellung, das den Glauben kennzeichnet, ist der künstlerischen Anschauung fremd. Die bewußte Selbsttäuschung besteht darin, daß wir etwas, was wir sehen, nicht für wahr halten. Der Glaube besteht darin, daß wir etwas, was wir nicht sehen, für wahr halten. Damit ist, wie mir scheint, alles gesagt. Nur wer entweder das Wesen der Kunst unklar-mystisch ins Religiöse umdeutet oder das Wesen der Religion nüchtern-verstandesmäßig ins Künstlerische verflüchtigt, kann zu einer Identifizierung von Kunst und Religion kommen. Und nur wer selbst nicht mehr glaubt, aber dem Volke die Religion erhalten möchte, hat ein Interesse daran, die bewußte Selbsttäuschung in die Religion einzuführen.

Obschon wir also den Unterschied von Religion und Kunst streng festhalten müssen, dürfen wir doch auch bei der Religion von zwei Vorstellungsreihen reden. Auch der Gläubige kann auf die Vorstellungsreihe Welt nicht völlig verzichten. Mit tausend Fäden hängt er mit ihr zusammen, muß er mit ihr zusammenhängen. Das Wesentliche für ihn ist nur, daß er sich kraft seines Glaubens neben dieser eine zweite Vorstellungsreihe bildet, deren Hauptinhalt Gott und Unsterblichkeit ist. Sein Leben besteht — hierin weiche ich von Schleiermacher ab — in einem Wechsel dieser beiden Vorstellungsreihen. Und die Freiheit, die ihm dadurch zuteil wird, entsteht dadurch, daß die drückende Vorstellungsreihe Welt immer wieder zeitweise durch die befreiende Vorstellungsreihe Gott aufgehoben wird. Aber auch hier gilt, was ich bei der Wissenschaft sagte: das Ziel der Religion ist nicht das Bestehenbleiben der beiden Vorstellungsreihen, sondern die Vernichtung einer derselben. Der Zeitpunkt hierfür ist der Tod; mit ihm versinkt die Vorstellungsreihe Welt, während die Vorstellungsreihe Gott und Unsterblichkeit bleibt. Sie hat ewige Dauer im Reiche Gottes.

Wenn ich damit das Wesen der christlichen Religion, so wie es sich mir als Laien darstellt, richtig gedeutet habe, so geht daraus, wie ich glaube, unmittelbar hervor, daß die Kunst völlig und prinzipiell von der Religion verschieden ist, daß also die Religion auch niemals durch die Kunst ersetzt werden kann. Auch die Wissenschaft kann nicht durch sie ersetzt werden. Wir würden es bedauern, wenn der Geist klarer und nüchterner Forschung, auf dem jede Wissenschaft beruhen soll, durch das Spiel der künstlerischen Phantasie verdrängt oder auch nur abgelenkt würde. Und wir müßten es für den Tod aller Religion halten, wenn man den Glauben, ohne den sie nicht sein kann, immer mehr in Phantasie auflösen, d. h. die Religion in Kunst umdeuten wollte.

Ich rekapituliere: Wohin wir im geistigen Leben des Menschen blicken, überall stellt die Fähigkeit, in zwei Vorstellungsreihen zu denken und zu fühlen, die höchste Stufe dar, die der Mensch erreichen kann. Nur Menschen, die geistig frei genug sind, um in zwei Vorstellungsreihen zu denken, können Witze machen und verstehen, haben Sinn für Humor und Ironie, genießen den Lustwert des Komischen und können frohe Feste feiern. Nur Kinder, die illusionsfähig sind, können energisch und dauernd spielen und werden des Freiheitsgefühls teilhaftig, das sich dem Spielenden mitteilt. Nur Gelehrte, die in zwei Vorstellungsreihen denken können, sind wirklich produktiv und erleben die höchsten Forscher- und Entdeckerfreuden. Nur Charaktere, die sich durch Bildung einer zweiten Vorstellungsreihe auch einmal über Sitte und Konvention erheben können, fühlen sich ihren Mitmenschen gegenüber völlig frei. Nur religiöse Menschen, die mit dem Dualismus Gott und Welt Ernst machen, erreichen das höchste Ziel der Religion auf Erden, Freiheit von Welt und Sünde.

So mag man denn wohl die Bedeutung der Kunst darin sehen, daß sie die hohe Schule für die Entwicklung einer psychischen Fähigkeit ist, ohne die wir uns höheres geistiges Leben nicht denken können. Und wer derartige Fragen gern metaphysisch weiterdenkt, der mag wohl zu der Vermutung kommen, daß das Doppelerlebnis der bewußten Selbsttäuschung aufs engste mit unserer ganzen körperlich-geistigen Organisation zusammenhängt. Vielleicht ist es nur eine Erscheinungsform jenes Dualismus, der als Gegensatz von Leib und Seele, Sein und Denken, Geist und Materie dem Aufbau der Welt zugrunde liegt. Und so könnte vielleicht auch die Illusionstheorie, obschon sie rein empirisch entstanden ist, von einer höheren Warte gesehen ihr Scherflein zur Lösung der schwierigsten philosophischen Probleme beitragen.

VI.

Kunstpsychologische Untersuchungen.

Von

Max Deri.

2. Die Künste für das Ohr. Musik.

Wir fanden im ersten Teil unserer Untersuchung, daß man die künstlichen Gefühlsvermittlungen in die zwei großen Gruppen fassen kann: jener, die Naturreize kopieren, und jener anderen, die Symbole für Gefühle erfinden.

Der Reichtum der ersten Gruppe, der »naturalistischen«, hängt von der Menge der Reizungen ab, denen das betreffende Sinnesorgan von seiten der Natur her zugänglich ist. Er erwies sich beim Auge als ein sehr großer; er ist beim Ohr aber beträchtlich kleiner. Was wir hören ist ein viel kleinerer Ausschnitt der Welt als das, was wir sehen. Nur was die Eignung besitzt, Luftschwingungen hervorzurufen, die wieder zwischen 20 und 40000 pro Sekunde liegen müssen, wird überhaupt hörbar. So kann es nicht wundernehmen, den Umkreis des »Naturschönen« für das Ohr, und damit des einen Kunstschönen, nämlich des »kopierten Naturschönen«, ziemlich klein zu finden.

Geht man nun nach dem Prinzipe der Kontinuität die Erfahrungen der einzelnen Sinnesorgane ganz parallel durch, so hat man innerhalb dieses naturalistischen Kreises zuerst nach der Gruppe der natürlichen Sinnesgefühle für das Ohr zu fragen. Schon sie ist weit kleiner als die für das Auge. Man sieht in seinem Leben in der Natur viel mehr Farben, als man Töne hört. Doch gibt es immerhin einiges, was in der Regel als Erlebnis vorausgesetzt werden kann. Ein fallender Tropfen etwa, oder das Knacken eines Astes, ein Brummton der Luft, dazu dann reine Töne, die von Lebewesen hervorgebracht werden, sind hier die wichtigsten Naturerfahrungen. Sie genügen, um auf ihnen dann die große Menge der künstlich hervorgebrachten Sinnesgefühle aufzubauen.

Um vorerst das »Naturschöne« für das Ohr zu erledigen, fragen

wir weiter nach den Dinggefühlen, die etwa über das Ohr hin vermittelt werden. Das Ding hebt sich vom Vorgang durch seinen ruhenden, festgestellten Charakter ab. Mit dem ständigen Ablauf der Zeit ist hier keine wesentliche Veränderung am Objekt verbunden. Es wird nun im Hörbereiche schwer, zu einer festen Definition eines Dinges zu kommen, weil man hier den physikalischen Vorgang der Sinnesvermittlung an sich zu deutlich erlebt. Bedenkt man aber, daß ohne dauerndes Geschehen irgendwelcher objektiv-physikalischen Art ein Wirksamwerden auf unsere Sinnesorgane überhaupt nicht möglich ist, so zeigt sich vielleicht ein Weg.

Ein Sehding ist etwas, was seine Form, seine Lage zum Raume, seine Farbe usw. während der Aufnahme nicht wesentlich verändert. Diese Aufnahme durch mein Auge ruht auf irgendeinem physikalischen Prozeß, der, mir kaum bewußt, ununterbrochen vor sich geht, dabei aber immer die im wesentlichen gleichen Daten vermittelt. Eine rote Kugel als Ding wird mir nur etwa durch Ätherschwingungen sichtbar. Aber der Vorgang, der das Sichtbarwerden vermittelt, gibt immer die gleichen Daten, läuft an einem Feststehenden entlang. Ein Ding wäre hier also ein Komplex von Merkmalen, der, einmal in einer bestimmten Konstellation gefunden, im Laufe der Beobachtung wesentlich denselben Eindruck vermittelt.

Auf Hörerfahrungen übertragen müssen wir entsprechend das ein »Ding für das Ohr« nennen, was uns eine Summe von Gehörseindrücken vermittelt, die im wesentlichen gleich bleiben. Läuft der Prozeß der Luftschwingungen auch so viel langsamer als der der Ätherschwingungen, daß man meist geneigt sein wird, für einen »Vorgang« zu erklären, was wir konsequenterweise hier als ein »Hörding« bezeichnen wollen, und ist die Grenze zwischen Hördingen und Hörvorgängen sicher auch nicht scharf zu ziehen, so empfiehlt es sich doch, ein Hörding jenes zu nennen, bei dem der Gehörseindruck als Komplex von Sinnesgefühlen, die in bestimmter Art miteinander verbunden sind, ein im wesentlichen g l e i c h f ö r m i g e r bleibt. Wie sich ja doch auch bei Sehdingen in jedem Momente Licht- und Schattennuance sowie Farbennuance ändern und man damit bei schärfster Unterscheidung von »Dingen« überhaupt nur für den Momentaneindruck sprechen dürfte. Analog, bloß eben wegen der größeren Schwerfälligkeit der physikalischen Vermittlung mit weit größerer Dehnung in die Zeit, ist es bei den Hördingen.

H ö r d i n g e sind also etwa: Glockengeläute, Wasserrauschen, Gebetsgemurmel, Regenrieseln, Springbrunnenplätschern: alle während ihrer Dauer ganz oder annähernd unveränderten Gehöreindrücke, die nicht reine Sinnesempfindungen sind. Bei etwas weitergesteckten Grenzen

kann man Hörerfahrungen wie: Straßenlärm, Meeresbrausen, Waldesrauschen, Bachgeriesel und dergleichen noch mit in die Gruppe der Hördinge zählen. Doch stehen diese bereits den Hörvorgängen mindestens ebenso nahe.

Zur Hörvorgangsgruppe gehören dann alle jene hörbaren Naturvorgänge, innerhalb deren sich der Sinneseindruck wesentlich verändert. Als typische Beispiele: Gewitter, Vulkanausbruch, Schlachtenlärm. Vom Beginn über den Höhepunkt zum Ende bindet die Erfahrung die verschiedenen Gehörerscheinungen in einen bestimmten Komplex zusammen, der stark gefühlsbegleitet sein kann. Handelt es sich dabei um Vorgänge, die für das Auge nicht wahrnehmbar sind, so tritt eine besonders enge Verknüpfung gerade des Gehöreindruckes mit dem zugehörigen Gefühl ein: etwa beim Donnern, beim Heulen des Sturmes, dem Pfeifen, Säuseln, Brummen der Luft. Weiterhin bemerken wir Gegenstände, die sich so rasch bewegen, daß sie uns unsichtbar bleiben, oft nur durch ihre Gehörwirkungen, und damit wird etwa das »Pfeifen« der Flintenkugeln oder das Anlaufen, Surren und Ablaufen eines Ventilators zu einem stark gefühlsvermittelnden Gehörvorgang. Das Summen von Fliegen in einer Stube oder das näherkommende und weggehende Trappen von Schritten oder Klappern von Hufen vor dem Fenster gibt ein spezifisches Hörgefühl, das sich sofort ändert, sowie man, zum Fenster tretend, auch das Gesichtsbild mitsprechen läßt und damit die Gefühle, die sich an dieses anschließen, ihren Einschlag mitgeben. Und an diesem Ausschalten des Auges liegt es auch, daß alle »Nachtgeräusche« so stark gefühlsvermittelnd wirken: weil im Dunkeln unsere Augen versagen und damit unser Erleben vorwiegend auf Hörerfahrungen angewiesen ist.

Damit wäre — von den Gefühlssymbolen in den Stimmen der Tiere und Menschen abgesehen — ungefähr abgeschritten, was in der Natur an gefühlsvermittelnden Hörerlebnissen findbar ist. Und da dieser Bezirk trotz allem ein so kleiner ist, ist damit für unsere Auffassung auch der Bezirk dessen als ein geringer erwiesen, was in reiner Naturnachahmung die eine Wurzel des Kunstschönen für das Ohr bilden kann. Bevor wir nun zu der um so stärker treibenden Wurzel des Gefühlssymbolischen für die Musik übergehen, sei diese »naturalistische« Gruppe der Musik zuerst genauer besprochen.

Wir haben zur Genüge erläutert, wie im Bereich der Augenkünste das Naturschöne, besser: das Natur-Gefühlsvermittelnde ohne weiteres in den Kunstkreis übergeht, sowie ich das zufällig so beschaffene Naturstück willkürlich kopiere. So wie ich nun ein Augen-Sinnesgefühl mit »künstlichen« Farben festhalten kann, so kann ich ein Ohr-Sinnesgefühl durch willkürliche instrumentale Lufterschütte-

rung, die den gleichen Klang gibt, kopieren. Mit der künstlich hervorgerufenen Lufterschütterung völlig gleicher Art muß sich dann auch dasselbe Sinnesgefühl einstellen.

Sowie ich weiter ein Sehding der Natur mit seinen Farben und Formen durch die »künstliche« Zeichnung und Farbengebung im Bilde festhalten und mir damit als Gefühlsvermittler und als Ersatz des Naturerlebens dienstbar machen kann, so kann ich das bei jenen Naturdingen auch, die für das Ohr wirksam werden. Ein Beispiel eines solchen gefühlsvermittelnden Hördinges wäre etwa das Wasserrauschen und Räderklappern einer Mühle. Und ganz analog wie in der naturalistischen Malerei muß mir auch hier ein »künstliches«, das heißt mit irgendwelchen Instrumenten durchgeführtes genaues Nachahmen jener Mühlengeräusche den Sacheindruck und damit seine Gefühlsbegleitung wieder vermitteln. Man findet ja auch zur Genüge derartige »Naturmalereien« in Musikstücken.

Reicher als die Hör-Ding-Gruppe ist wohl die Hör-Vorgangs-Gruppe der Natur. Und so könnte man hier auch die Beispiele ziemlich mehren, die aus dem Bestreben entstanden sind, derlei gefühlsvermittelnde Naturvorgänge künstlich zu wiederholen. Man findet in Musikstücken reine Nachahmungsversuche des Donners, des Wogengebrauses, des Schlachtenlärmes und dergleichen. Aber wäre man in der künstlichen Gefühlsvermittlung durch das Ohr neben der Gruppe der Sinnesgefühle auf diese Gruppen der Ding- und Vorgangsgefühle, auf die »extreme Programmmusik« allein angewiesen, dann wäre die Ohrkunst sehr spärlich.

Es bleibt also nichts übrig, als zu konstatieren, daß es sich in dem ja so weiten und reichen Gebiete der Musik wegen der nicht genügend zahlreichen und dabei nur wenig individuell charakterisierten Hörerlebnisse in der Natur selber offenbar nur in geringem Grade darum handeln kann, diese Hörerlebnisse der Natur in »naturalistischer« Form künstlich-willkürlich zu vermitteln. — Und es fragt sich nun weiterhin, wie es um die Vermittlung der Gefühle aus der vierten Gruppe unserer Tabelle, um die künstlich-willkürliche Vermittlung der Allgemeingefühle steht.

Die erste Möglichkeit, solchen Allgemeingefühlen Ausdruck zu geben, haben wir im ersten Teile, bei der Ableitung der »Gefühlssymbole« überhaupt, bereits besprochen. Wir fanden, daß erstlich die angeborene Reflexerscheinung, zu verschiedenen Gefühlslagen in ihrer Höhe unterschiedene lautliche Äußerungen zu gesellen, und dann weiterhin die Fähigkeit, willkürlich Töne in ihrer Höhenaufeinanderfolge verschieden zu gruppieren, es dem Menschen (und vielen Tieren) möglich macht, Allgemeingefühlen in Zeichen (»Formen«) Ausdruck zu

geben, die den anderen Lebewesen als »Melodien« durch Einfühlung verständlich werden.

Doch auch im Hörbereiche erweist sich (wie im Sehbereiche die Gefühlssymbole nicht mit den Liniensymbolen erschöpft sind) die Gruppe der möglichen Gefühlssymbole als eine größere. Nicht nur das melodische Element der Musik kann zur Vermittlung von Allgemeingefühlen dienen — wenn diese Gruppe wohl auch hier die größte ist. Es schließen sich, wie beim Sehen, Rhythmik, Dynamik und die Verhältniswerte innerhalb der Harmonik an.

Die Möglichkeit des Schaffens von Gefühlssymbolen ruht, wie zur Genüge erläutert wurde, auf dem Vorhandensein gleichartiger Reflexerscheinungen beim Menschen. Nun sind lautlich-rhythmische Reflexe dem Menschen angeboren. Schluchzen oder Lachen (soweit von der Kantilene abgesehen und das rein Rhythmische in Betracht gezogen wird), rhythmisches Schreien in Angst oder Freude in vielfachen Variationen gehören hierher. Aber nicht nur Stimmbandlaute, auch das Stammeln oder Stottern in Verlegenheit oder Schreck, oder das Zähneklappern bei Entsetzen geben hörbare, rhythmisch mehr oder minder geordnete Reflexe für Gefühle.

Was hier aber (ebenso wie bei der räumlichen Rhythmik) den rhythmischen Gefühlssymbolen eine andere Stellung als den melodischen zuweist, ist die Tatsache, daß die eigentliche Melodie wohl kaum jemals als Geschehen der »unbelebten« Natur vorkommt. Wo wir sie finden, ist sie Willküräußerung eines belebten Wesens, und deshalb in ihrem ganzen Umkreise Gefühlssymbol. Sie kann nur durch Einfühlung verstanden werden. Rhythmen aber finden wir auch objektiv in der Natur vor; sie sind also nicht immer Willkürerzeugnisse des Menschen, sondern können zuweilen auch objektive Eindrücke schaffen. Das stürmische Branden des bewegten Meeres oder das stille, einförmige und stetige Fallen eines Tropfens in der ruhenden Natur, ein regelmäßiges Rauschen der Baumkronen trifft uns objektiv, in Begleitung eines ganz bestimmten Gefühles. Und auch hier kommen wir (ebenso wie im Sehbereiche) bei der Frage, wann ein Rhythmus als objektives Geschehen, wann als Gefühlssymbol zu gelten hat, auf eine unfeste Grenze. Es zeigt sich nämlich, daß ich denselben Rhythmus, den ich einmal in der Natur als objektiv etwa Ruhe erweckenden erlebt habe, ganz unabhängig davon (und auch ohne jenes Vorerlebnis) subjektiv als Symbol für ein bereits vorher in mir vorhandenes Ruhegefühl erfinden kann.

Diese Doppelmöglichkeit ist eine reine Zufälligkeit. Zufällig gibt es in der Natur Dinge, die wir ganz ähnlich willkürlich auch aus uns selber gestalten können. Es brauchte gar keinen ruhig-gleichförmigen

rhythmischen Fall im ganzen Naturgeschehen zu geben, und dennoch besäßen wir (auf Grund von Reflexerscheinungen) die Möglichkeit, durch gleichmäßig-gefaßte Rhythmisierung von Gehöreindrücken in einem solchen Ruhe-Rhythmus einer inneren Stimmung von uns Ausdruck zu geben. So kommt es, daß hier eine Zone des Geschehens existiert, innerhalb der sich unsere künstlich-willkürlich hervorgebrachten Äußerungen rein in ihrer äußeren Form mit einer kleinen Gruppe objektiv erfahrbaren Naturgeschehens decken, innerlich aber völlig anders gemeint und zu verstehen sind. Und daher kommt es weiterhin, daß ein Rhythmus das eine Mal objektiv gemeint sein kann und dann in seelischer Passivität, rein als Eindruck von außen her, aufzunehmen ist; während er das andere Mal als echtes Gefühlssymbol entstand und als solches auch von innen her verstanden werden muß: also zu seinem Verstehen die Aktivität der echten Einfühlung verlangt[1]).

Bei komplizierteren Rhythmen verschiebt sich offensichtlich die ganze Gruppe in den Bereich der Gefühlssymbole. Wenn man zuerst leicht geneigt ist, alle Rhythmen als objektive Eindrücke aufzufassen, so liegt dies nur daran, daß die einfacheren Rhythmen leicht und rasch genug funktionieren (daß also etwa beim Anhören des anapästischen Rhythmus leicht und rasch genug das entsprechende Gefühl dazu aufsteigt), um uns den fast reflexmäßig verkürzten Weg der Einfühlung übersehen zu lassen. Sowie man aber zu komplizierteren rhythmischen Gestaltungen, etwa bei Liedern oder Konzertstücken, übergeht, kann man ganz genau den Vorgang der »eigentlichen Einfühlung« beobachten und in seinen Stadien verfolgen: wie man sich zuerst mit dem fremden Rhythmus mehr oder minder leicht bekannt macht, wie sich unklare Stimmungen anschließen, bis ein bestimmter Charakter der Formgebung und damit der zugrunde liegenden Seelenstimmung klar geworden ist. Aber dieser »bestimmte« Charakter ist bei rhythmischen Gebilden doch auch immer sehr allgemeiner Natur: hastig, verweilend,

---

[1]) Ein Parallelfall, der die Sachlage vielleicht völlig zu klären imstande ist, wäre der, daß ich bei einer Geste vor die Entscheidung gestellt werde, ob es eine Ausdrucksgeste oder eine reine Körperhaltungsgeste ist. Es kann etwa vorkommen, daß ich bei einer Figur, die nicht vollkommen erhalten ist, der etwa die Hand fehlt, lange überlegen muß, um zu erkennen, ob das Ausstrecken des Armes einer Gefühlsstimmung symbolisch Ausdruck geben soll, oder ob die Figur einer anderen etwas reicht oder zeigt. Man denke daran, wie völlig anders jener Torso des antiken Athleten wirken würde, der so zu ergänzen ist, daß er sich mit der erhobenen Rechten Salböl in die tiefgehaltene Linke gießt, wenn wir dieses Motiv der Armhaltung nicht als ein s a c h l i c h begründetes erkannt hätten, sondern als ein s e e l i s c h begründetes auffassen würden. Vgl. S. 50 über den wesentlichen Unterschied von Haltungs- und Ausdrucksgesten sowie für dies und das Folgende S. 45 über Dynamik und Rhythmik im Sehbereiche.

stürmisch, stockend, beschwingt: es ist nur die Gruppe der Allgemeingefühle, die hier in Betracht kommt.

Ganz ähnlich, nur noch primitiver in seinem Bau, ist das Verhältnis bei der Dynamik der Töne. Objektiv starke Geräusche erregen eine starke Gemütserschütterung, objektiv leise Geräusche bringen mich in geringere seelische Bewegung. Und so einfach dieser Objekt-Subjekt-Vorgang ist, so einfach wird die gefühlssymbolische Umdeutung: ich kann (auf angeborenen Reflexen fußend) aus einer linden Stimmung heraus ein leises, aus einer bewegteren heraus ein kräftiges Betonen gefühlssymbolisch anwenden. Daß aber hier, wo das Verschwimmen des Innen und Außen eben in der Banalität der Tatsache besteht, daß lautlich starke äußere Eindrücke mich stark innerlich erschüttern, anderseits aber starke innere Gemütsbewegungen, wenn sie aus irgend einem Anlasse bereits in mir vorhanden sind, mich zu einer Verstärkung rein der Intensität meiner lautlichen Willküräußerungen bewegen: daß hier ein besonders inniges Verschwimmen der objektiven und der subjektiven Gruppe statthaben muß, ist leicht einsehbar. Dennoch muß die Scheidung theoretisch scharf betont werden. Ein lautes und plötzliches kurzes Orchestertutti kann einmal objektiv gemeint sein; dann ist es, programmmusikartig, dazu komponiert, um mich durch seine Fülle und Gewalt rein objektiv zu erschrecken, in eine aufgerüttelte, entsetzt gespannte Lauscherstimmung zu versetzen, in die dann eine gefühlsgesättigte Melodie vielleicht doppelt tief und wirksam eintaucht. Aber jenes selbe Orchestertutti kann ein anderes Mal »gefühlssymbolisch« gemeint sein, etwa als Krönung eines langsamen Aufschwunges zu immer hoheitsvollerer, gesteigerterer, monumentalerer innerer Stimmung: aus der dann, von innen nach außen, jene größte, monumentalste, aufreißendste Kraftstelle aufblüht. Und in diesem zweiten Falle ist eben der Vorgang des »Verstehens« ein völlig anderer als vorhin. Ich setze mich nicht mehr lauschend in mich selber zurück, werde durch das Tutti aufgeschreckt, sitze mit vorgebeugtem Oberkörper gespannt da, hinausgereckt in die Stille, was sie bringen werde; sondern ich bin von Anfang an innerlich in der Aufsteigerung mitgegangen, habe mich andauernd seelisch emporgestreckt und sitze nun gestreckten Körpers und erhobenen Kopfes da, am Gipfel meiner seelischen Kraft angelangt, und träume meiner letzten Gewaltanstrengung nach. — Die hier beschriebenen Körperbewegungen wollen nicht etwa eine poetische Einkleidung einer unklaren Sache geben, sondern sie sind eben als Ausdrucksbewegungen, das heißt als auf das Auge wirksame Gefühlssymbole, die besten Zeiger, um an sich und anderen die völlige Heterogeneität der beiden seelischen Prozesse zu erkennen.

Und nun bleibt noch ein letztes musikalisches Element neben dem melodischen, rhythmischen und dynamischen: das harmonische. Es wirkt neben dem eigentlich harmonischen Phänomen durch eine innige Verschmelzung des sinnlichen Elementes der verschiedenen Gefühlsempfindungen der einzelnen Töne, schließt dann in seinem Fortschreiten das melodische Element der einzelnen durcheinandergeführten Stimmen an, kann aber wohl auch rein harmonisch als Gefühlssymbol wirksam werden. Und zwar durch das Verhältnis der übereinandergelagerten Töne zueinander. Soweit dem halben Laien hier ein Einblick möglich ist, scheint das Gefühlssymbolische entsprechend der »Verhältniswahl« von Flächen und Massen oder der »Anordnung« einzelner Farben in den Augenkünsten mitzusprechen. Die gleiche Harmonie ändert ihren Gefühlscharakter, je nachdem in ihr derselbe Ton oben oder unten liegt. Diese Anordnung eines Verhältnisses verschiedener Elemente ergibt Beziehungsgefühle, die einerseits zum »unmittelbar Gegebenen« gehören, also in reinem Objekt-Subjekt-Vorgang ihren Charakter ändern, sowie die Versetzung eines Einzelelementes vorgenommen wird. Nun kann ich aber anderseits eben diese Versetzung des Elementes auch gefühlssymbolisch aus einer Stimmung heraus und als Symbol für diese Stimmung erfinden. So scheinen hier die Dinge ähnlich zu liegen, wie bei den Proportionsfragen innerhalb der bildenden Künste, bei denen wir das Ineinandergehen des Objektiven und des Subjektiven an diesen Erscheinungen bereits besprochen haben [1]. — Das komplizierte Phänomen fortschreitender harmonisierter Musik setzt sich dann aus allen musikalischen Elementen zusammen. Sie ist vorerst durch die einzelnen Töne und deren Verschmelzungserscheinungen stark sinnesgefühlsmäßig betont. Die aus den harmonischen Zusammenstellungen hervorklingenden Melodien dann sind durchaus, die rhythmischen und dynamischen Elemente vorwiegend Gefühlssymbole, zum Teil aber auch objektive Gegebenheiten. Und die harmonischen Erscheinungen gehören durch die Wahl des Verhältnisses der einzelnen Töne zueinander abermals teils in die subjektive, teils in die objektive Gruppe. So entsteht jener Gesamtkomplex, den wir auch oben beim fertigen Bilde fanden: wo die einzelnen Elemente zwar durch Analyse herausschälbar sind, sich aber im lebendigen Kunstwerke selber zu jener festen Verbindung ineinanderschließen, die man in einer etwas blassen Analogie so gerne »organisch« nennt.

Überblickt man von hier aus den Bau der Musik im ganzen, so zeigt sich deutlich der wesentliche Unterschied gegenüber dem Bau der Augenkünste. Den Augenkünsten stand ein großer Umfang von

---

[1]) Vgl. S. 47 u. 61.

Naturerfahrungen zu Gebote. Sie orientieren sich (mit Ausnahme der Architektur) fast durchaus an ihnen. Die Ohrenkünste müssen mit einem weit geringeren Naturmateriale rechnen. Aber sie entschädigen sich durch einen Reichtum an Gefühlssymbolen, wie ihn an Mannigfaltigkeit und Variationsfähigkeit wieder die bildenden Künste nicht aufzuweisen haben. So arm also die wirklich nachahmende Programmmusik (»naturalistische« Musik) gegenüber den nachahmenden naturalistischen Bildwerken ist, so reich ist die absolute, die »Ausdrucksmusik«. Gerade weil die Naturobjekte nicht, wie sie im Lichte immer sichtbar sind, auch immer tönen; zum zweiten, weil so viele der belebten Dinge der Natur, das heißt der mit der Fähigkeit zu willkürlicher Bewegung ausgestatteten, auch die Fähigkeit haben, willkürlich Töne hervorzubringen; und zum dritten und wichtigsten, weil die Lebewesen nur dann Töne hervorbringen, wenn sie eine typische »Veranlassung« dazu haben: gerade deshalb ist die Ausdrucksmusik so reich. Es lehrt nämlich Beobachtung und eigenes Erleben, das heißt Beobachtung an anderen und an sich selber, daß diese Veranlassung zum weitaus größten Teile einheitlicher Natur ist: die Lebewesen werden — mit Ausnahme der Sprache als reinen Verständigungsmittels, die später behandelt werden soll — immer dann in Tönen laut, wenn sie irgend einem Gefühle in sich Ausdruck verschaffen wollen. Und der Reichtum dieser Ausdruckstöne gibt die breite Basis aller Ausdrucksmusik.

Nun lassen sich die Ohrenkünste leicht gruppieren.

Die rein sinnesgemäß wohlgefällige Tongruppe gibt auch hier das einfachste Gebiet, so wie dies für die Augenkünste die Sinnesgefühle der Farben taten. Ein großer Unterschied zu dieser Farbengruppe ist allerdings vorhanden. Während das farbliche Naturerleben ein sehr reiches ist und die nach Erfindung der künstlichen Farben durch Bereitung oder Mischung neugewonnenen Sensationen den natürlichen Farb-Urerlebnissen gegenüber eigentlich doch immer eine Nebenrolle behalten, ist dies im Hörbereiche umgekehrt. Die starke Basis der Sinnesgefühle in den Spektralfarben, die uns sowohl rein wie in Mischungen tausendfach im Naturerleben begegnen, fehlt hier. Kaum aber war der Mensch zur Herstellung von Instrumenten gelangt, als er den Bereich der Hör-Sinnesgefühle außerordentlich vermehrte. Man war jetzt nicht nur imstande, eine kontinuierliche Hör-Sinnesreihe von den tiefsten bis zu den höchsten Tönen aufzustellen, sondern jedes Instrument selber gab jetzt auch durch die Verschiedenheit seiner »Klangfarbe« spezifische Gefühlsempfindungen für das Ohr, die sich in ihrer Reichhaltigkeit erst nach dieser künstlichen Vermehrung an Fülle und Vielfältigkeit mit den Farben fürs

Auge in Parallele stellen lassen. Und diese Bereicherung des Naturschönen durch instrumentale Hilfe wird bei den Akkorden ganz besonders klar, wenn man an die so außerordentlich schönen, das heißt »Wohlgefühl vermittelnden« Hörsensationen etwa einer abgestimmten Stimmgabelreihe oder eines Sirenenakkordes im akustischen Laboratorium denkt. — Gleichwohl sieht man auch hier wieder, wie der »Sprung« vom Natur-Gefühlsvermittelnden zum Kunst-Gefühlsvermittelnden eine lächerlich zufällige Kleinigkeit ist; und sicher wirkt »ästhetisch« ein instrumental hervorgebrachter Ton um nichts anders als der völlig entsprechende Naturton, wenn dieser vorhanden ist. So wie sich das Zinnoberrot in seiner Wirksamkeit nicht von jenem Blütenrot unterscheidet, dem es in der Nuance völlig gleicht: das es also ersetzt.

Über diese breite Basis alles Musik-Schönen, die passiv aufzunehmenden Sinnesgefühle der Töne und ihrer Kombinationen hinweg, führt der Weg zu den Ding- und Vorgangswiederholungen in Tönen: zur abschildernden Musik.

Wir kommen hier, indem wir die Parallelität mit den Augenkünsten möglichst durchzuführen trachten, auf eine exakte Abgrenzung dessen, was in eigentlichem Sinne »Programmmusik« ist, und was diesen Namen bloß in erweiterter Fassung trägt. Eigentliche Programmmusik liegt überall dort vor, wo ein wirkliches Hörerlebnis der Natur künstlich-instrumental wiedergegeben wird. Genau so, wie ein »naturalistisches« Bild das sachliche Material irgendeines Augenerlebnisses kopiert und mir auf diesem Wege die willkürliche Gefühlsvermittlung eben des betreffenden Erschütterungsfalles des Natursichtbaren verschafft, ebenso vermittelt mir der künstlich-willkürlich kopierte Ohreindruck irgend eines hörbaren Naturgeschehens, das an sich mit einer Gefühlsvermittlung verknüpft ist, eben diese Gefühlsbegleitung bei künstlich-instrumentaler »naturalistischer« Abschilderung. Es ist hier bei den Ohrenkünsten in ganz gleicher Weise wie beim naturalistischen Bildschönen kein Grund abzusehen, warum das möglichst getreue Nachmachen des objektiven Gefühlsanlasses in der Kunst die Gefühlsvermittlung verhindern sollte; und es ist ganz und gar nicht einzusehen, wohin die Gefühlsbegleitung des objektiven Hörerlebnisses verschwunden sein sollte, sowie ich es mir, und wenn noch so genau kopierend (oder vielmehr gerade dann), willkürlich vermittle. Wenn man ein Gewitter mit Donner, Sturmbrausen und Regenprasseln oder ein Schlachtgetöse mit seinen durcheinanderjagenden Geräuschen erlebt, so erfährt man eine starke Gefühlsbewegung dabei. Wenn man nun möglichst genau, mit allen instrumentalen Hilfen, jenes Gewitter oder Schlachtgetöse nachahmt, so muß das entsprechende Gefühl mit

den Schalleindrücken, die dem Gewitter oder dem Schlachtgetöse entsprechen, eben als ihre gegebene Begleitung wieder in mir aufsteigen. Und wenn auch ein genaues Nachahmen technisch nicht möglich ist, so genügt doch, ebenso wie beim Bild, die Tendenz, das naturalistische Festhalten der charakteristischen Elemente, um ein Gefühl zu erwecken, das dem vor dem wirklich stattgefundenen Ereignis erlebten seiner Art nach völlig entspricht.

Nun ist klar, daß dieser Vorgang nur dann im eigentlichen Sinne zur Programmmusik führt, wenn wirklich vorhandene Töne oder Geräusche, überhaupt: Ohreindrücke des Naturgeschehens selber durch Instrumente künstlich-willkürlich so wiedergegeben werden, daß rein der sachliche Naturvorgang (und damit seine Gefühlsbegleitung) nacherlebt wird. Jene Programmmusik aber, die von der erweiterten Fassung dieses Namens lebt, legt einen erzählenden Text, der nicht ausschließlich auf Hörerlebnissen ruht, dem Musikstück unter und gibt damit klar zu, daß sie nichts anderes will, als daß man zu dem seiner inneren Artung nach Allgemeinen des musikalischen Charakters von den vielen möglichen Spezialfällen eben einen bestimmten und ausdrücklich genannten und beschriebenen assoziiere. Es findet ein textliches Unterlegen eines Spezialvorganges unter eine Musik statt, die den allgemeinen Gefühlscharakter jenes Vorganges in Tönen ausdrückt. Und das ergibt jene allbekannt so lose Verknüpfung, die es ermöglicht, irgendeinen anderen Spezialvorgang, der derselben allgemeinen Gefühlsgruppe angehört, ebensogut zu dem gleichen musikalischen Komplex zu denken: ein Kampf gegen Widersacher und ein Kampf gegen eine Krankheit geben ganz ähnliche Allgemeinsituationen der Gefühle, die ohne weiteres ein Auswechseln des Programms gestatten[1]).

Bevor wir nun von der eigentlichen »Programmmusik« zur »absoluten Musik« (von den »naturalistischen« Augenwerken zu der »absoluten« Architektur) übergehen, bleiben noch, wie im Augenbereiche, einige komplizierende Besonderheiten dieser Mittelgruppe zwischen

---

[1]) Die Stellung der photographischen sowie der phonographischen Naturaufnahmen ist nach dieser Anschauung klar. Bei einer vervollkommneten Technik, die vielleicht einmal das Sichtbare oder das Hörbare wirklich naturgleich wird festhalten können, wird die mechanische Aufnahme des Naturschönen dieses völlig ersetzen und die Brücke zwischen ihm und jenen naturalistischen Kunstwerken (naturalistischen Bildern und eigentlicher Programmmusik) bilden, die den Natureindruck bereits ein wenig nach einer bestimmten Auffassung, einem bestimmten Temperament hin durch geringes Einarbeiten von Gefühlssymbolen verändern. — Auch die »künstlerische« Photographie vermag keinerlei Gefühlssymbole in den Naturvorwurf einzuarbeiten, sondern bleibt auf das reine »anordnende und auswählende Wie« (vgl. S. 38) beschränkt.

den reinen Gefühlsempfindungen (Sinnesgefühlen) und den reinen Allgemeingefühlen zu besprechen.

Vorerst die Stellung der Tierstimmen in der Programmmusik. Zweifellos sind die Stimmen der Vögel ebenso wie fast alle anderen Tierstimmen »gefühlssymbolischer« Natur. Das heißt, sie sind auf Grund angeborener Reflexe aus Gefühlszuständen heraus, als Ausdruck für diese Stimmungen, eben als Gefühlssymbole erfunden und gesungen, gebellt oder gebrüllt. Und nun ist eine doppelte Stellung des Menschen zu diesen Hörerlebnissen möglich. Es kann mich einmal fesseln, diese Tierstimmen als Ausdruck der Gefühle ihres Urhebers zu verstehen: ich fühle mich in sie ein und erkenne das Gebrüll des Löwen als Ausdruck einer »wütenden« Seele, den Gesang der Nachtigall als sehnsüchtig, ein Hundegebell als lustig oder besorgt. Anderseits aber erlebe ich hundertfach Natureindrücke, in die Tierstimmen als objektive Hörerlebnisse mit eingehen: ohne mich z. B. um die zugrunde liegenden Gemütslagen der Vögel zu kümmern, geht der Vogelgesang in mein Erlebnis einer Frühlingslandschaft ein, ebenso wie etwa ein Bachrauschen oder das Sausen der Zweige im Winde. Oder ein Löwenbrüllen erschreckt mich objektiv, rein in seiner Aussage, daß ein gefährliches Tier in meiner Nähe ist — ohne daß es mich diesmal interessiert, zu erfühlen, ob dies Gebrüll ein wütiges oder ein furchtsames oder ein liebelockendes ist. In diesen Fällen geht man an der Einfühlung eben vorbei und nimmt das Hörerlebnis als objektiven Eindruck, der in nicht gar so seltenen Fällen sogar ein ganz anderes Gefühl in uns erregen kann, als seinem gefühlssymbolischen Gehalte entspräche: wenn eine Henne »warnend« ihre Jungen ruft und ihr Rufen als Element in ein liebliches Gefühlserlebnis eingeht. —

Eine weitere, bereits im Umkreis der echten Programmmusik auftretende Komplikation liegt (wie im Sehbereiche) im »Ordnen« der zur Reproduktion gewählten Gehörseindrücke. Die Zusammenordnung wird verändert, um die Eindruckskraft zu verstärken. Wenn ich den Hör-Erschütterungsfall eines Gewitters in Ton-Nachahmung festhalten will, so kann ich dies mit möglichst genauer Beibehaltung der erlebten Färbung und Stärke der Geräusche, gleichsam in einer akustischen Photographie, in einem Phonogramm, tun. Nun erlebe ich aber Gewitter, bei denen in prachtvollster Steigerung eine Reihe von Donnerschlägen hart aufeinander folgt; andere, bei denen längere Zwischenräume den Eindruck mehr verzetteln lassen. Lasse ich nun bei der künstlichen Darstellung dieses zweiten Falles alle gefühlsverschleppenden Teile weg und bringe in »dramatischer Steigerung« die wirksamsten Elemente nahe aneinander, so besteht das künstlerische »Wie« eigentlich nur in einer klugen Anwendung von

Gesetzen seelischer Wirksamkeit, die ich aus meinem früheren Erleben kenne.

Weit verbreiteter aber als dieser Typus des »Wie« ist im Hörbereiche jener andere, der die Veränderungsmöglichkeit der Zueinanderordnung der Elemente des einzelnen Falles dazu benützt, um Gefühlssymbole in sie hineinzuarbeiten. Gebe ich etwa den Hör-Erschütterungsfall einer Schlacht so wieder, daß ich neben dem Objektiven, das ich in gesteigerter Ordnung bringe, auch noch die aufbäumende Kampfeslust der Truppen tonal und rhythmisch auslege, das Durcheinandergerissene und Verworrene des Geschehens, das Vorstürmende des Helden, schließlich gar seine Siegerfreude oder seine Todestrauer, in Gefühlssymbolen für das Ohr gefaßt, mit in das objektive Tonbild hineinarbeite: so ändere ich das akustische »Wie« hier genau so ab, wie ich oben die Zweige eines Baumes in ihrer Linienführung zum Ausdruckgebenden für eine Stimmung umgearbeitet habe. — Und so wie oben kann ich weiterhin vom Gefühlsausdeutenden des Sachvorganges zum Gefühlsausdeutenden meiner selbst gehen, und so wie oben komme ich durch die Werke, die neben einer großen Mehrzahl von Gefühlssymbolen nur mehr ein ganz vages Programm geben (»Szene am Bach« in der VI. Symphonie Beethovens), zu jenen, die gar keinen Sachinhalt mehr haben, sondern ihren Gehalt durchaus in Sinnesgefühlen und in Gefühlssymbolen für Allgemeingefühle aussprechen.

Und so kommen wir, in einer Anlage, die völlig der der Augenkünste entspricht, zum Schlusse hier in den Bereich der absoluten Musik, der dort die Gruppe der Architektur (und des reinen Ornamentes) entspricht. »Architektur ist gefrorene Musik« gibt nicht nur ein Bild, sondern drückt die wesentliche Tatsache aus, daß beide Künste von einem bestimmten Sachinhalt ganz absehen, also nicht mit Sachinhalts-Erschütterungen, sondern nur (neben Sinnesgefühlen) mit Gefühlssymbolen für Allgemeingefühle arbeiten. Reine Linien-, Flächen-, Massen-Symbole und reine melodische, rhythmische, dynamische und harmonische Symbole sind beide sachinhalts-leer, aber gefühls-gesättigt, und werden beide vom Schöpfer aus seinem Gefühl heraus willkürlich geformt, vom Aufnehmenden durch Einfühlung und rückläufige Gefühls-Erweckung verstanden. Warum nun im Bereiche der Ohrenkünste trotz aller Programmmusik das Schwergewicht im Bereiche eben dieser absoluten Musik liegt, haben wir sattsam erörtert. Diese aber kann ihrem Wesen nach nichts anderes als Allgemeingefühle bringen; und sie tut dies, indem sie in der mannigfachsten Verflechtung alle Gruppen der Gefühlssymbole benützt, um in »Formen«, in »Gestaltqualitäten«, die eben nur durch »eigentliche Einfühlung«

verstanden werden können, dem anderen beim Hören Gefühlserlebnisse zu vermitteln.

Doch bei aller Wesensgleichheit mit der Architektur bleibt der absoluten Musik doch ein gewaltiger Vorsprung. Die Architektur ist technisch an geometrische Grundgestalt gebunden. Diese Bindung hindert nun das Fassen von Allgemeingefühlen weiterer Art in keiner Weise, wohl aber ihre individuelle Differenzierung. Die Schwierigkeit des Materiales, die Größe der Dimensionen, die geometrische Bindung machen es der Architektur sehr schwer, jene Variabilität der Formen zu erreichen, die nötig ist, um individuelle Differenzen zu geben. Die absolute Musik dagegen hat das beweglichste Material, ist in keiner Weise an irgendwelche objektive Form gebunden, von den Hör-Erfahrungen der Außenwelt so unabhängig wie von irgendeinem Zweck, und besitzt damit die beste Eignung, der Persönlichkeit in ihrem nuanciertesten besonderen Empfinden zum Ausdruck zu dienen. Gibt die Architektur in der Mehrzahl nur Zeitgefühle, Zeitstile, so gibt die Musik die feinsten Eigenheiten persönlichen Empfindens wieder. Sie entspricht eigentlich nicht so sehr der Architektur, wie der frei spielenden, jeder Gefühlsnuance nachgebenden Linie. Man müßte sich einen bildenden Künstler erdenken, der nur in reinen Formen oder Linien, ohne irgendwelches Anlehnen an Naturvorbilder, seine Gefühle ausdrückt. Dieser erst könnte sich mit dem absoluten Musiker vergleichen, der in reine Formgebilde alles fassen kann, was an Allgemeingefühlen, von den umfassendsten Zeitgefühlen bis zu den speziellsten Persönlichkeitsnuancen in ihm lebt. —

Hat sich nun aber das Naturgegebene für das Ohr auch als sehr gering erwiesen, so ist doch seit der Erfindung und reicheren Ausbildung der Instrumente eine eigentümliche Verschiebung innerhalb des Bereiches des für das Ohr »Naturvorhandenen« eingetreten. Der Mensch machte bald die Entdeckung, daß es neben der eigenen Stimme auch auf anderen Wegen möglich ist, Töne hervorzurufen. Er baute sich Instrumente, von den unveränderbaren, wie der Trommel, die immer den gleichen Ton geben, bis zu den kompliziertesten, die, wie Klavier oder Orgel, ständig eine ganze Reihe von Tönen gleichsam fertig zum Gebrauche bieten. Dadurch gewöhnte sich der Mensch, trotz der Stummheit der weiten Natur, mit einem gleichsam latent, aber doch sicher objektiv vorhandenen Ton-Reiche zu rechnen. Und so kam es, daß er die Töne, die er ursprünglich nur teils ihrer Sinnesgefühle wegen, teils zur Vermittlung von Rhythmen und Melodien erfunden hatte, immer mehr als objektiv vorhandene Gegebenheiten empfinden lernte; bis er soweit kam, mit ihnen in seinen rein kontrapunktischen Verflechtungen auch objektive Zusammenstellungen herzustellen, die

oft gar nicht mehr gefühls-vermittelnd gedacht sind. Er lernte, sich an der Geschicklichkeit des Durcheinanderschiebens nach bestimmten Gesetzen, an allen möglichen Variationen und Permutationen freuen, wie wir es aus den »übertriebenen Künsteleien« (Riemann) der niederländischen Kontrapunktisten des 15. und 16. Jahrhunderts kennen. »Der strenge Kanon mit schneller Stimmenfolge ist schließlich doch nur ein Kunststück, eine Spielerei« (Riemann, Musiklexikon [5], S. 598). Und die Veränderung zur Fuge des 17. und 18. Jahrhunderts tritt dort ein, wo eine abermalige Verschiebung nach der Seite des Gefühlsbetonten emporkommt und man die erworbenen Fertigkeiten nicht mehr an sich, sondern eben um ihrer gefühlssymbolischen Fähigkeiten und ihrer gefühlsvermittelnden Wirksamkeiten wegen schätzen lernte. Nichtsdestoweniger bleiben auch im Gefühle des heutigen Komponisten die Instrumentaltöne in einer gewissen objektiven Existenz, und man braucht ja nur an die ganze Übungs- und Etudenliteratur zu erinnern, um auf einen ganzen Bezirk solcher »objektiven Kompositionen«, sachlicher Zusammenstellungen von Tönen zu verweisen.

Von hier aus ist nun auch klar, wie man Musik zu hören hat, Musik »versteht«. — Die Gefühlsempfindungen in der Musik, die rein klanglichen Sinnesgefühle nimmt man als gegebenen objektiven Eindruck auf, wie die Farb-Sinnesfreuden in der Malerei. Wer gelernt hat, rein klangliche Schönheiten von allem seelischen Gehalt der Musik gesondert zu genießen, der weiß, daß dies in genau derselben rein physiologischen Reaktion geschieht, wie wir etwa einen Wohlgeschmack schmecken. Die besondere Schönheit einer Singstimme etwa, die man ja auch in reinen »Vokalisen« genießen kann, beruht bloß auf diesem sinnlichen Trinken eines Wohlklanges, der sich von Kehlkopf zu Kehlkopf durch die individuellen Resonanzenverschiedenheiten um Nuancen der Gefühlsempfindung unterscheidet. Und es gibt ja auch genügend viele Musikstücke, die nur um ihrer klanglichen Wirkungen willen geschrieben worden sind. Man kann hier, ohne eine affektierte Parallelitätsspielerei zu treiben, als völlig entsprechendes Beispiel die rein farblich gedachten »Stilleben« der Malerei zitieren. Was hier gegeben werden kann, ist ja ebenso rein sinnlicher Natur in der Zusammenstellung gewisser Gefühlsempfindungen wie dort. Und soweit seiner psychologischen Struktur nach ein Stilleben von einer Architektur absteht, so weit ist der Weg von reinen Klangschönheiten zum symbolischen Gefühlsgehalt einer Melodie — wenn diese natürlich dann auch die Sinnesgefühle der einzelnen Töne mit enthält.

Das einen Hörvorgang der Natur rein abschildernde Tongefüge, die »eigentliche Programmmusik«, versteht man, indem man den gemeinten Sachvorgang streng objektiv aufnimmt, ihn einfach nacherlebt,

und seine sachliche Gefühlsbegleitung in sich wirken läßt. Dabei ist hier das Wichtige das Erleben dieser Gefühlsbegleitung, die der kopierte Naturvorgang, dem wirklichen entsprechend, haben muß. Die Diskussion über die »Berechtigung« solcher Musik entspricht der Diskussion über die Berechtigung eines naturalistischen Bildes. Und sie führt letzten Endes auf die oft erwähnte Einseitigkeit, die das kopierte Naturschöne als »unkünstlerisch« ablehnen will, indem sie irgendwelche »Veränderung« — die aber nie anders als mit vagen und noch dazu tautologischen Worten wie »künstlerische Einheit« oder »künstlerische Notwendigkeit« erklärt wird — als wesentlich für die künstlerische Wirkung voraussetzt. Wir glauben gezeigt zu haben, wie das Naturschöne im Kunstwerke verändert werden kann; aber auch, daß es nicht verändert werden muß. Und es ist offenbar nur eine Frage der Zeit, bis auch die Tonaufnahme-Apparate so vervollkommnet werden, daß reine Phonogramme irgendwelcher gefühlsvermittelnden Hörvorgänge der Natur den Photographien irgendeines Naturschönen völlig parallel gestellt und in völlig gleicher Weise genossen werden können.

Die »weitere Programmmusik« gibt, wie schon erläutert, meist einen Gefühlsvorgang aus dem Bezirk der Allgemeingefühle, zu dem ein Spezialvorgang, der in die Gruppe eben dieses Allgemeingefühles gehört, aber kein reines Hörerlebnis ist, als erläuternder Text geschrieben wird. Ich kann etwa die Stimmung einer Programmsymphonie, die Freude ausdrücken und vermitteln will, mit irgendeiner Wanderung durch irgendwelche Wiesen und Wälder erläutern, kann aber auch ein anderes, und zwar gleich gut passendes Programm erdenken. Und hier hilft dem minder Musikalischen, das heißt demjenigen, der in schwächerem Maße die teils angeborene teils erworbene Fähigkeit besitzt, zu den tonalen, rhythmischen, dynamischen und harmonischen Symbolen der Musik die zugehörigen Gefühle zu ergänzen, der Umweg über den Spezialfall, um die Musik zu verstehen. Er liest im Programm die Geschichte und läßt das zugehörige Gefühl in sich lebendig werden; dadurch findet dann der rein gefühlssymbolisch-musikalische Ausdruck des Allgemeingefühles dieser Geschichte vorbereiteten Boden und kommt leichter und stärker zur Wirkung.

Dabei kann die Musik auf der Darstellung eines Sachinhaltes beruhende Vorgangsgefühle viel stärker vermitteln, als die darstellenden Künste der Malerei oder Plastik, da ihr die Zeit in gewisser Erstreckung zur Verfügung steht. Allerdings besteht hier die Beschränkung, daß die wirkliche Zeiterstreckung des Musikstückes sich mit der innerlich gemeinten decken muß: der Kampf tobt nur so lange, wie die Kampfsymphonie dauert, ein »tagelanges Ringen« kann nicht ge-

geben werden. Wir werden sehen, wie erst die Sprache hier souveräne Herrscherin über das Zeitgeschehen wird.

Und schließlich steht am Ende dieser Reihe die absolute Musik. Sie arbeitet mit den Sinnesgefühlen der Töne, mit objektiv-dynamischen und -rhythmischen Elementen und mit dem ganzen Umkreis der Gefühlssymbole; sie kann in diesem letzten, ihrem Wesentlichen, nur durch die eigentliche Einfühlung verstanden werden. Wir hören die Musik an, lernen sie kennen, fühlen uns in die melodischen, rhythmischen, dynamischen und harmonischen Gefühlssymbole ein, zwingen dabei durch rückläufige Assoziation jene Gefühle herauf, aus denen der Komponist die betreffenden Symbole erfunden hat, und leben dann die den Zusammenstellungen entsprechenden Allgemeingefühle nach. Absolute Musik hört man also, wie man Architektur sieht. Für beide gilt die Reihe: zuerst hat der Künstler (sei es mit oder ohne direkten äußeren Anlaß) ein Gefühl in sich; für dieses Gefühl erfindet er sich Ausdrucksformen, die vorher noch nicht da waren: Gefühlssymbole irgendwelcher Art; der Hörer dieser Formen hat nun die Aufgabe, durch Einfühlung in die Symbole jene Gefühle in sich zu erzeugen, die den Ursprungsgefühlen des Komponisten entsprechen. Ist dies gelungen, so hat er die Musik »verstanden«.

Dabei ist nur zu bemerken, daß in der Musik die Emanzipation der Gefühlssymbole von den Sinnesgefühlen nie eine so starke wird, wie in der bildenden Kunst. Während die reinen Linien bloß mehr ganz geringe Spuren von Sinnesgefühlen enthalten, gibt es kaum einen Ton, und damit also keine Melodie, die nicht starke Gefühlsempfindungen der Töne an sich vermittelte. Etwas Ähnliches wie in dem rein symbolischen Gefühlsgehalt einer Linie wäre etwa nur im inneren Ablesen einer Melodie vom Notenblatt zu finden: wenn ich rein das Gefühlssymbolische des Melodienaufbaues (der melodischen »Linie«) in seiner Staffelung betrachte und gefühlsmäßig in mir wirksam werden lasse, ohne mir die Melodien für ein bestimmtes Instrument, also für ein bestimmtes klangliches Sinnesgefühl zu denken.

Man könnte noch fragen, ob wir nicht, entsprechend dem Unterlegen von Augen-Gefühlssymbolen in die Natur (»Trauerweide«), auch Gefühlssymbole für das Ohr in das Naturgeschehen hineindeuten, wo die betreffenden Töne eigentlich objektiv gemeint sind. Wir tun dies oft. So z. B. wenn wir vom »wütenden Heulen« des Sturmes, vom »trotzigen Rauschen« der Baumkronen reden: wo wir uns ein Lebewesen hinter das Tote der Natur denken und ihm jene Bewegungsgeräusche als Ausdruckssymbole zuschreiben. — Auch andersartige Verschiebungen finden statt. Im allgemeinen tun wir wohl recht daran, die lautlichen Äußerungen der Tiere als Gefühlssymbole zu fassen;

der Gesang der Nachtigall, das Locken und Warnen der Vögel, überhaupt aller stärker differenzierte Ausdruck der höheren Tiere ist sicher gefühlssymbolischer Natur. Wir kommen aber, indem wir zu Tieren niedersteigen, die immer geringere Variationsfähigkeit ihrer Stimme zeigen, wo also dieselben Töne wohl zum Ausdruck sehr verschiedener seelischer Stimmungen dienen müssen, schließlich zu direkten Bewegungsgeräuschen, die von uns zu Ausdruckstönen umgedeutet werden: wie das »zornige Brummen« einer Fliege im Zimmer; oder das »friedliche Zirpen« der Grillen, das ja, als Reibung der Hinterschenkel an den Flügeln, ein reiner Instrumentalton ist und auf die Tiere gleicher Art offenbar rein als Sinnesgefühl wirkt.

3. Die Künste für die übrigen Sinne.

Es möge nicht als bloße Pedanterie erscheinen, wenn versucht wird, die »Kunstgebiete« durch alle fünf Sinne hindurch zu verfolgen. Gerade das Negative, das sich bei Geruch, Geschmack und Getast ergibt, kann die Lehre von den Gefühlssymbolen völlig klären.

Es wird an dieser Stelle ja kaum mehr Widerspruch erregen, wenn ein durchgehender, und zwar wurzelhafter Dualismus in allem reicheren Kunstgeschehen behauptet wird: der Dualismus des Naturgefühls-Vermittelnden einerseits, das im Kunstwerke verarbeitet wird (und das wieder in die Gruppen der Sinnesgefühle und der Ding-Vorgangsgefühle zerfällt), und der Gefühlssymbole anderseits, die vom Menschen erfunden und in den Kunstwerken mit gegeben werden. Dieser Dualismus ist bei allem Bemühen nun einmal nicht aus den Augen- und Ohrenkünsten hinauszubringen. Und es wird sich erweisen, daß gerade auf ihm die Stärke dieser beiden Gruppen beruht; daß es nur deshalb keine Geruchs- und Geschmackskünste im eigentlichen Sinne gibt, weil uns die Fähigkeit fehlt, für diese beiden Sinne Gefühlssymbole zu erfinden, und weil auf die eine Grundlage des Erlebens allein, auf die des Naturgeschehens, eine reichere Kunst nicht aufgebaut werden kann.

Für die Nase kennen wir Sinnesgefühls-Vermittlungen, also die Gefühle der ersten Gruppe unserer Tabelle; es gibt manche Sachinhalte der Natur, die auf die Nase wirken. Und wenn die Menge von Gerüchen nebst ihrer Gefühlsbetonung, die uns aus unserer Erfahrung gut bekannt ist (Rosen-, Veilchen-, Benzin-, Teer-Geruch), gegenüber dem Reichtum unserer Farbenerlebnisse oder dem Umfang unserer Töneerfahrungen auch gering scheinen mag, so ist die Anzahl dieser Sinnesgefühle doch offenbar bei weitem ausreichend, um einen Bezirk auch des »Kunstschönen« für die Nase zu ermöglichen.

Nimmt man als zweite Gruppe jene Geruchserfahrungen hinzu, bei denen bestimmte Nasen-Sinnesgefühle in relativ beständigen Komplexen auftreten, und bezeichnet man diese Kombinationen als »Geruchs-Dinge«, so kann man im »Naturschönen« und »Naturhäßlichen« (im »Natur-Gefühls-Vermittelnden«) für die Nase auch noch die zweite Gruppe unserer Gefühle, die Dinggefühle, vertreten finden. Als Beispiel diene etwa das Geruchserlebnis einer »Apotheke«. Und rechnet man typisch ablaufende Geruchserfahrungen (etwa die während elektrischer Experimente mit Ozon-Entwicklung) zu den »Geruchs-Vorgängen«, so mag, bis zu einem gewissen Grade, auch noch die dritte Gruppe unserer Tabelle als natürliche Riecherfahrung erlebbar sein. Da weiterhin auch in Allgemeingefühle typische Geruchserfahrungen eingehen können (etwa für den Küstenbewohner in das »Heimatsgefühl« der eigentümliche Geruch des Strandes), so ist eigentlich vorerst verwunderlich, warum keine Geruchskunst möglich sein soll, wenn es eine Farben- und eine Tonkunst gibt.

Das Wesen des Kunstschönen gegenüber dem Naturschönen oder des Kunsthäßlichen gegenüber dem Naturhäßlichen liegt, wie wir bereits oben gesehen haben, vorerst nur darin, daß der Anlaß des vermittelten Gefühles künstlich-willkürlich bereitet wird. Nun kann ich — ebenso wie das (Chlorophyll-) Grün des Blattes durch »künstliche« Farben, das heißt durch andere, ebenfalls in der Natur vorkommende, aber beständigere Grünverbindungen — auch den natürlichen Wohlgeruch etwa einer Blume seiner leichten Vergänglichkeit wegen durch »künstliche« Gerüche ersetzen, die ich mir auf irgendeinem Wege herstelle; und ich kann mir dann an diesen »Parfums« die Gefühlsvermittlung ebenso wie an dem Naturgegenstand verschaffen. Was im Bilde das mit irgendeinem Bindemittel gemischte Zinnober im Vergleich zum naturroten Farbstoff der Blüte ist, ist hier das Veilchenparfum im Vergleich zum Naturgeruch. Und genau so, wie dort im Bilde die Farbe zur Trägerin der Sinnesgefühle aller Augenkünste wird, so wird es hier das Parfum für die Nasenkunst. Ja ich kann sogar, wie schon bei den Farben und besonders bei den Tönen, auch für die Nase die Sinnesgefühle des Naturerfahrens außerordentlich vermehren, indem ich mir riechende Stoffe, die sich in der Natur nicht finden, künstlich herstelle. Künstliche Sinnesgefühle und damit die erste Gruppe von Kunstgefühlen für die Nase sind also in den Parfums reichlich vorhanden.

In ähnlicher Weise, wie es in so reichem Maße für die Sinnesgefühle geschieht, wäre ein Ersatz des Natur-Gefühlsvermittelnden für die Ding- und Vorgangsgefühle der Nase wenigstens denkbar. Die Geruchsorgeln, die man zu bauen versucht hat, gehören hierher. Und

wenn ich ein Publikum eine Wanderung vom Frühling in den Herbst machen lasse, indem ich Veilchen-, Rose-, Heu-, Laubgerüche nacheinander durch einen Saal streichen lasse, so unterscheidet sich dieses »Kunstschöne« für die Nase in keinem wesentlichen Punkte vom Kunstgefühlsvermittelnden irgendeines erzählenden Bildes für das Auge. Für diese abschildernde »naturalistische« Geruchskunst bleibt nur die eine große Schwierigkeit gegenüber der Augenkunst bestehen, daß verhältnismäßig doch auch wieder wenig Dinge dieser Welt dem Menschen riechen. Ist fast alles im Lichte sichtbar, kann wenigstens fast alles Lebendige Töne von sich geben, so riecht nur ein ganz kleiner Teil des Erlebbaren. Und da die Natur-Gefühlsvermittlungen für die Nase so selten sind, hat eben auch das naturalistische Kunst-Gefühlsvermittelnde, die abschildernde Kunst für die Nase ein so kleines Gebiet.

Diese Enge des Umkreises der naturalistischen Gruppe allein würde aber bei weitem nicht zur Genüge erklären, wieso man so wenig von einer Nasenkunst sprechen kann. Der Hauptgrund hierfür liegt vielmehr im Fehlen der Gefühlssymbole für die Nase. Wir haben gesehen, daß wir imstande sind, alle Allgemeingefühle, die mit Reflexäußerungen irgendwie verknüpft sind, in Formen zu fassen, die dann als Gefühlssymbole auf denselben Sinn wirken, dem die Reflexäußerungen wahrnehmbar waren. Hier aber, bei der Nase, fehlt uns jede Fähigkeit, aus einem Gefühle heraus entweder direkt Gerüche zu produzieren (wie mit den Stimmbändern Töne für das Ohr) oder Projektionen von Gesten oder etwas Derartigem so zu fixieren, daß sie für den Geruchssinn wirksam werden (wie Linien für das Auge). Es fehlt uns also die Fähigkeit, etwa aus einem Sehnsuchtsgefühl heraus willkürlich einen Geruch hervorzubringen, der sich diesem Gefühle so innig gesellt, daß er in seinem spezifischen Gefühlsgehalt für alle andern Menschen durch Einfühlung verständlich wird. — Und der Grund dieses Fehlens von Gefühlssymbolen für die Nase ist nach allem Vorhergehenden auch klar. Es fehlt dem Menschen die Basis, auf der sich Geruchssymbole aufbauen könnten: irgendwelche Geruchsreflexe. Was wir an Bewegungs- und Lautreflexen haben, hat sich als der Boden erwiesen, von dem aus sich die Augen- und Ohrsymbole ausbildeten. Wenn wir auf Gefühle hin reflektorisch Gerüche von uns geben würden, würden diese die Basis für Gefühlssymbole in der künstlichen Riech-Gefühls-Vermittlung abgeben können. Wo aber die Reflexe fehlen, kann keinerlei Gefühlssymbol gebildet werden.

Zu diesen beiden Tatsachen der Kleinheit des naturalistischen Kreises der Nasen-Sinnesgefühle und des gänzlichen Fehlens der Gefühlssym-

bole für die Nase treten noch einige eine Nasenkunst abermals erschwerende Umstände. Vor allem die Notwendigkeit der starken Annäherung an das Objekt, die im allgemeinen nicht zu umgehen ist, um Gerüche wahrzunehmen. Während Lichter und Farben auf Tausende von Metern sichtbar, Töne auf Hunderte hin hörbar sind, spielt beim Geruch selbst die so geringe Entfernung der Nase vom Erdboden als Folge des aufrechten Ganges des Menschen eine Rolle. Dazu kommt weiterhin die Regellosigkeit der Fortpflanzung der Gerüche und ihre Abhängigkeit von der zufälligen Luftströmung gegenüber der strengen Gesetzlichkeit und großen Geschwindigkeit der Licht- und Schallwellen. Und schließlich das verhältnismäßig Komplizierte der Herstellung der meisten künstlichen Gerüche gegenüber der Einfachheit im Erzeugen künstlicher Farben und Töne. — Gleichwohl verschwinden alle diese eine Nasenkunst erschwerenden Tatsachen gegenüber der einen, daß wir die Fähigkeit der Bildung von Gefühlssymbolen für die Nase nicht besitzen. Denn mit dieser Fähigkeit fehlt die Ausdrucksmöglichkeit gerade für den wertvollsten Teil unseres seelischen Lebens; sowohl für die das Weiteste umfassenden Allgemeingefühle, wie für die Nuancen dieser Allgemeingefühle, in denen sich die besondere Artung einer Gruppe oder eines Individuums aussprechen kann[1]).

Nicht viel anders, bloß mit abermaliger Verschiebung zu größerer Ärmlichkeit der künstlichen Gefühlsvermittlung, erweist sich die Schmeck-Gruppe.

Der Bezirk vorerst der Sinnesgefühle ist reich und mehr oder minder deutlich umgrenzt. Alle Nahrungs- und Genußmittel geben spezifische Geschmackserfahrungen, die je nachdem einfacher Natur sind oder aus Kombinationen verschiedener Einzelgeschmäcke bestehen. Ständig anzutreffende Geschmackskombinationen kann man als »Schmeckdinge« der zweiten Gruppe zuweisen und als natürliche Vermittler von Dinggefühlen bezeichnen. Und auch Schmeck-Vorgangs-Gefühle kann man sich bei einigem guten Willen konstruieren.

Fragen wir vorerst, ob sich diese natürlichen Gefühlserlebnisse künstlich vermitteln lassen, so erweist sich dies als durchaus möglich. Ein »künstlicher« Zitronengeschmack ersetzt mir völlig das Sinnesgefühl des natürlichen Geschmackes. Und gerade die moderne organische Chemie hat ja durch ihre Fortschritte die Synthese vieler Naturgeschmäcke ermöglicht. Auch Kombinationen von Geschmäcken kann

[1]) Die durch reine Assoziation zu Geruchserfahrungen oder den Erfahrungen der anderen Sinne herangeholten Allgemeingefühle (z. B. »herber Geruch« oder »trauriger Geschmack«) haben mit der Lehre von den Gefühlssymbolen keinerlei Zusammenhang.

man künstlich herstellen. Und auch hier spielen diese künstlich bereiteten Anlässe für Sinnes- und Dinggefühle aus dem Schmeckbereiche dieselbe Rolle, wie das Parfum im Riechgebiet, wie das Zinnober oder eine künstlich synthetisch hergestellte Farbe in der Malerei.

Daß die künstlichen Schmeckdinge aber nicht einmal eine so große Rolle im Leben der Menschen spielen wie die künstlichen Riechdinge, die Parfums, liegt an der Art ihres Wirksamwerdens. Noch näher als beim Riechen muß ich das Objekt an das Sinnesorgan heranbringen; ja, indem die Sinnesempfindung vor sich geht, wird das Objekt völlig vernichtet, dem Körper einverleibt. Und keinerlei Fernwirkung, keinerlei Gesetzmäßigkeit des Ablaufes erleichtert den Vorgang.

Untersucht man nun weiterhin die Möglichkeit, Gefühlssymbole für den Schmecksinn zu erfinden, so muß man vorerst nach dem Vorhandensein von Geschmacksreflexen fragen.

Diese sind nun vorhanden. Wir kennen aus unserem Erleben verschiedene Geschmacksreflexe, die als Begleiterscheinungen von Gefühlen auftreten. Bei Hungergefühl etwa hat man einen bestimmten Geschmack; beim Anblick von Speisen »läuft einem das Wasser im Munde zusammen«, wobei auch dieser Reflexvorgang eine bestimmte Gefühlslage an eine spezifische Geschmackserfahrung bindet; bei bestimmten seelischen Aufregungen, wie etwa Tadeln der eigenen Leistung oder »herber« Enttäuschung, fühlt man einen bitteren Geschmack auf den Lippen. Und dergleichen mehr.

Bei diesem Vorhandensein von Geschmacksreflexen erscheint es vorerst verwunderlich, daß es keine ausgebildetere Geschmackskunst gibt. Aber die Ausbildung von Gefühlssymbolen für den Schmecksinn scheitert hier an einer anderen Schwierigkeit: an der der *Vermittlung*. Der Mensch erlebt wohl gewisse Geschmacksreflexe als Begleiterscheinung von Gefühlen; aber er besitzt nicht die Fähigkeit, *diese Erfahrungen in eine Art von Gefühlssymbolen umzuarbeiten, die wieder auf den Schmecksinn wirksam werden*. Vorerst ist die Erzeugung von schmeckbaren Dingen ungleich komplizierter als die von sehbaren (Linien) oder hörbaren (Tönen). Und dann liegt es an der oben bereits erwähnten Notwendigkeit, das Objekt in unmittelbare Berührung mit dem Sinnesorgan zu bringen, und schließlich an der Vernichtung des Reizmittels selber in seinem Wirksamwerden beim Einzelnen, daß es nicht zur Ausbildung von Schmecksymbolen für Gefühle kommen kann. Daß es jedoch, wenn nicht diese sozusagen zufällig-technischen Schwierigkeiten bestünden, wohl zu einer Vermittlung von Allgemeingefühlen durch »Symbolgeschmäcke« kommen könnte, scheint die vielfache literarische Verwendung von Bezeichnungen, die von Geschmackserfahrungen her-

kommen, zu beweisen. Bitterer Gram, herbes Leid, schales Leben und dergleichen mehr sind Verbindungen, die doch nicht rein assoziativ erfunden zu sein scheinen, sondern, so wie die substantivischen Gefühlsbezeichnungen wie Bitterkeit, Schalheit, Verbitterung, auf mitspielenden, wenn auch geringen Geschmacksreflexen beruhen mögen.

Schließlich bleibt noch der ärmste der fünf äußeren Sinne: der Tastsinn. Man könnte ihn entbehren, ohne eine allzu große Verarmung des seelischen Lebens zu erleiden. Seine Nuancen im Naturerleben sind gering, das Naturerleben selbst hier spärlich. Und zu dieser Ärmlichkeit kommt hier noch, daß nach einiger Lebenserfahrung das Auge in den meisten Fällen vikarierend für das Tastgefühl eintritt und so dessen differenziertere Ausbildung abermals hindert; denn da wir von Ferne schon sehen, wie ungefähr die Oberfläche eines Gegenstandes sich anfassen würde, sparen wir die Mühe der direkten Berührung. — Gleichwohl lehrt die Erfahrung, daß etwa die Gewohnheit, plastische Gegenstände, Bronzen oder Holzfiguren, beim Besehen auch zu betasten, zum Genusse des Kunstwerkes oft einen neuen Einschlag mitzugeben imstande ist.

Die künstliche Sinnesgefühlsvermittlung ist beim Tastsinn teils gleichgültig, teils mit großen Komplikationen verbunden. Wenn sich der Mensch so vielfach künstliche Farben hergestellt hat, so geschah es vorerst deshalb, weil die Träger der Naturfarben häufig nicht beständig sind. Wenn er sich dann die naturerfahrene Farbenskala möglichst vergrößert hat, so geschah es, weil das Sinnesgefühl beim Farbensehen ein starkes und eindringliches ist. Beide Gesichtspunkte fallen beim Tasten fort. Die tastbaren Dinge sind meist außerordentlich beständig, und die Tastsensationen meist so schwach und biologisch (hauptsächlich wegen ihrer Ablösung durch Seherfahrungen) so wenig wichtig, daß man sich im Laufe der Kulturentwicklung selten die Mühe genommen hat, künstlich Oberflächen herzustellen, die beim Abtasten neuartige Sinnesgefühle geben. Man findet gleichwohl derartiges. Die verschiedenen Bearbeitungen von Lederoberflächen oder Stoffen und Samten sind zum Teil (man denke an moderne englische Bucheinbände) sicher mit für die Fingerspitzen, nicht bloß für das Auge geschaffen. Und Bibliophilen haben es ja auch in der Gewohnheit, ihre Bucheinbände abzutasten, zu »streicheln«. Aber wie gering ist der Umkreis dieser »naturalistischen Kunst« für den Tastsinn. Noch geringer und kaum erwähnenswert sind jene Vorgänge, bei denen man etwa durch elektrische Reizung der Tastnerven selber irgendwelche Tast-Sinnesgefühls-Sensationen erregen kann.

Gefühlssymbole für den Tastsinn können wir nicht bilden. Zwar gibt es deutlich merkbare Reflexerscheinungen bei Gefühlen, wie etwa den

Schüttelfrost, oder das Sträuben der Körperhaare, die »Gänsehaut«, oder jene Erscheinungen, die die Sprache in Sätze faßt, wie »das Blut weicht mir aus dem Kopfe«, »es läuft mir kalt über den Rücken«. Doch fehlt beim Tastsinn so sehr die Möglichkeit irgendeiner halbwegs brauchbaren Vermittlung, einer direkten künstlichen Reizung der betreffenden Sinnesorgane, daß die Verarbeitung der Reflexerscheinungen zu Gefühlssymbolen schon aus diesem Grunde gar nicht in Frage kommt.

So ergibt sich also bei zusammenfassender Rückschau auf das Riech-, Schmeck- und Tastgebiet, daß diese Sinne auch von der ästhetischen Seite her ihren Namen der »niederen« Sinne mit Recht tragen. Die Tabelle der Künste wird gegen ihre rechte Seite hin immer ärmer. Die geringere Anzahl sowohl wie die geringere Intensität der Sinnesgefühle, ganz besonders aber das Fehlen von Gefühlssymbolen weisen diesen Sinnen eine ziemlich geringe Stellung an, soweit das Erleben von Gefühlen in Frage kommt, die dem erwachsenen Kulturmenschen wichtig und wertvoll sind. Denn während die Schmeck-, Riech- und Tasterfahrungen im Leben des Kindes eine weitaus größere Rolle spielen als in dem des Erwachsenen, haben sie mit den Spätbildungen des menschlichen Seelenlebens, mit den Niederschlägen vergangenen und eigenen Daseins, vergangener und eigener Kultur, nämlich mit den Allgemeingefühlen, gar kein Gemeinsames. Besonders klar kann man deshalb von diesen Sinnen her die grundsätzliche Trennung erkennen, die in allen Künsten, auch in denen für Auge und Ohr, zwischen dem Vermitteln der Sinnesgefühle und dem Vermitteln tieferer Gemütsbewegungen besteht. — Und so wird auch von hier aus jene Entdeckung Stumpfs bestätigt: Gemütsbewegungen sind den Sinnesempfindungen wie den Sinnesgefühlen gegenüber heterogen. »Diese These setze ich hier voraus, wenngleich sie noch nicht allgemein zugestanden ist. Die Zeit wird kommen, wo man die prinzipielle Verschiedenheit der Gemütsbewegungen von den Sinnesempfindungen, einschließlich der Gefühlsempfindungen, ebenso allgemein einleuchtend finden wird, wie es heute bereits bezüglich des Unterschiedes von Empfinden und Denken der Fall ist. Wenigstens wird man das Geistige und das Sinnliche daran (um uns populär auszudrücken) scheiden lernen.« (Stumpf. Über Gefühlsempfindungen. Zeitschr. f. Psychol. 1907, Bd. 44, S. 7, Anm.)[1]).

[1]) Als eine Stütze dieser Zuversicht mag hier die Bemerkung gestattet sein, daß ich, ausgehend rein vom zergliedernden Beobachten des Kunstgenusses selber innerhalb meines Spezialstudiums der bildenden Künste zu der festen Überzeugung dieser Heterogeneität gekommen war, ohne noch die beiden Abhandlungen von Stumpf zu kennen. Ich nannte damals, der analogen Terminologie wegen, die beiden Pole der Skala »Empfindungsgefühle« (d. h. jene Gefühle, die sich an die

Zum Schlusse dieses Abschnittes sei nun eine ungefähre graphische Zusammenstellung gegeben, die die Beteiligung der einzelnen Gefühlsgruppen unserer Tabelle an den »Künsten« der einzelnen Sinne veranschaulicht. Wir kürzen dabei die Namen der vier Gruppen: Sinnesgefühle, Dinggefühle, Vorgangsgefühle, Allgemeingefühle durch ihre Anfangsbuchstaben ab.

Augenkünste	S D V A
Ohrenkünste	S D V A
Geruchskunst	S D V
Schmeckkunst	S D
Tastkunst	S

4. Die Kunst der Sprache.

Kunstpsychologie ist eine Erfahrungswissenschaft. Sie baut ihre Gesetze nicht wie die abstrakte Ästhetik auf philosophischer Basis auf, und sie beschränkt sich nicht, wie die Künstlerästhetik, mit dem minimalen Erfahrungsgebiete der Werke einer einzelnen (meist der eigenen) Persönlichkeit, sondern sie hat das Erleben aller erreichbaren künstlerischen Formungen, also die Kunstgeschichte, als Boden zur Voraussetzung und bemüht sich, die unzähligen Einzelfälle eben dieser Geschichte so genau zu beobachten, daß sich als Resultate Feststellungen ergeben, denen eine gewisse Ständigkeit des Auftretens innewohnt. Es ist ebenso, wie nur derjenige etwa religions*psychologisch* arbeiten kann, der über eine große Kenntnis von Kulten verfügt, während der Religions*philosoph* wohl von einem einzigen religiösen Gedanken oder Erlebnis aus die weitesten Schlußfolgerungen zu ziehen vermag; oder wie der Sprachpsychologe gleichzeitig auch Philologe und Kenner vieler Sprachen sein muß.

So ruhen alle Ergebnisse der kunstpsychologischen Betrachtungsweise auf möglichster Vermehrung des induktiven Materiales.

---

reinen Empfindungen anschließen: bei Stumpf Gefühlsempfindungen, hier Sinnesgefühle) und »Allgemeingefühle« (wie hier: alle Affekte und Stimmungen). In dieser Form ist das System als Protokoll eines Vortrages in der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft bereits einmal gedruckt. Vgl. Sitzungsbericht d. Kunstgesch. Ges. III (12. März), 1909.

Nun will es ein stark naturwissenschaftlich orientierter Bildungsgang sowie (wohl in erster Linie) das Fehlen stärkerer angeborener Reaktionsfähigkeit für gelesene Lyrik und Dramatik, daß dem Verfasser dieser Abhandlung rein literarische ästhetische Erlebnisse bei weitem nicht so reich zu Gebote stehen, wie es eine kunstpsychologische Behandlung der »Kunst der Sprache« notwendig verlangte. Es bleibt also nichts übrig, als hier selber von vornherein auf das durchaus Fragmentarische der Behandlung dieses Kapitels hinzuweisen und zu erklären, daß es dem Verfasser leider unmöglich war, tief genug in das Wesen des Dramas oder der Novelle oder der Lyrik oder des Romanes oder des Epos einzudringen, um über die formalen Elemente, um über Aufbau, Wirkungsmöglichkeit, Entwicklung und dergleichen auch nur für sich selber zur Klarheit zu kommen. So kann hier nur gegeben werden, was von der allgemeinen Lehre der Gefühlssymbole her vielleicht zu behaupten möglich ist, mit all jener Reservation, die jeglicher nicht an hundert verschiedenen Beispielen der Erfahrung geprüften kunstpsychologischen Behauptung anhaften muß. —

In der Anordnung der Künste, wie wir sie bisher betrachtet haben, fehlt noch eine, die wir aus dem Erleben kennen: die Dichtkunst. Die obige Anordnung ging von den Sinnesorganen aus und ordnete die einzelnen Künste jenen Sinnesorganen zu, an die sie sich wenden. Die Dichtkunst aber wendet sich an kein bestimmtes Sinnesorgan; und damit wird ihre Einordnung in das System den anderen Künsten gegenüber eine besondere.

Die immer zu wiederholende Grundbeobachtung, an der sich alle voraufgehenden Erörterungen orientiert haben, war die: Die Dinge dieser Welt vermitteln uns als Erfahrungen durch unsere Sinnesorgane neben einem sachlichen Materiale die mannigfachsten Gefühle. Diese Gefühle nun suchen wir uns, soweit sie lustvolle sind, zu erhalten und immer wieder zu vermitteln. Wir wiederholen demgemäß die objektiven Gefühlsanlässe. Wir lernen aber auch bald, diese objektiven Anlässe mit Gefühlssymbolen zu durchdringen, mit deren Hilfe wir den in uns lebendigen Allgemeingefühlen Ausdruck verleihen.

Auf Grund der zufälligen Beschaffenheit des Mittels, in dem wir leben, der Luft, und auf Grund der vollzogenen Anpassung unserer Stimm- und Hörorgane an dieses Mittel, sind wir imstande, es willkürlich in einen Zustand zu versetzen, der auf unser Ohr in äußerst vielfältiger Weise als »Schallwellen« wirksam werden kann. Der Mensch bildete sich die Sprache. Das heißt, er erfand sich für die Dinge und Vorgänge dieser Welt rein zufällige Lautkombinationen, die der einzelne

in ihrer Bedeutung verstehen lernen muß, die aber dann geeignet sind, alle Dinge und Vorgänge dieser Welt so zu bezeichnen, daß der andere weiß, was wir meinen.

Machen uns nun Dinge oder Vorgänge der Außenwelt einen gefühlsbetonten Eindruck, so können wir einem anderen dieses Gefühl ungefähr vermitteln, wenn wir ihm die Sache nennen oder den Vorgang erzählen. Bei diesem Nennen von Gegenständen, die dem anderen bekannt sein oder in ihrer spezifischen Artung auf Bekanntes zurückführbar sein müssen — nur bloße Permutationen bekannter Elemente geben dürfen —, steigen in dem Hörer Erinnerungs- oder Vorstellungsbilder der genannten Dinge und Vorgänge auf, und mit ihnen notwendigerweise jene Gefühlsbegleitungen, die teils aus dem früheren Erleben bekannt sein mögen, teils auf der gerade vorliegenden neuen Kombination bekannter Elemente beruhen. Ja man kann wohl sagen, daß jedes Wort der Sprache ursprünglich nur ein Befehl ist, eine Anweisung: stelle dir diese Sache vor. Und das Vorstellungsbild, das Erinnerungsbild einer Sache erregt ja immer ein Gefühl, das ähnlich, wenn auch nicht so intensiv ist, wie jenes, das ich beim wirklichen Erleben der Sache hatte.

Nun hat aber die Sprache Worte für alle Sinneseindrücke. Alles, was durch irgendeinen der menschlichen Sinne vermittelt wird, haben wir uns in sprachlichen Bezeichnungen festgehalten. Also ist die Sprache imstande, das gesamte, auf dem Wege aller Sinne vermittelte Naturerleben zu ersetzen. Sie kann uns Erlebnisse aller Sinne nennen, und sie kann damit — durch die Worte für die Dinge sowie durch Beschreibung der Vorgänge mit Worten — alle jene Gefühle in uns erregen, die wir in der Natur zu erleben vermögen. Dient die bildende Kunst zum Ersatz und zur Vermehrung von Gefühlsvermittlungen, die wir durch den Augensinn erfahren, die Tonkunst für das Ohr, die Parfumkunst für die Nase, so dient die Wortkunst dem ganzen Umfange möglichen Erlebens. Wenn ich »blau« sage oder »Baum« (Auge), »Donner« oder »Klappern« (Ohr), »Rose« oder »Moschus« (Nase), »Essig« oder »Zucker« (Geschmack), »Marmor« oder »Teig« sowie »Feuer« oder »Eis« (Tastsinn), so steigt in mir, falls ich die Sacherfahrungen, die in den Worten genannt sind, kenne und sie mir auf den Namensbefehl hin wirklich zum Bewußtsein bringe, ein Gefühl auf, das nun die Worte begleitet, wie es ursprünglich die wirklichen Sacherfahrungen begleitet hat, für die die Worte erfunden wurden. Ja, die Möglichkeiten der Sprache sind noch weit größere. Ich kann nicht nur die Dinge und Vorgänge, die die Gefühle hervorrufen, mit Namen nennen: ich habe auch (hauptsächlich für die niederen Sinne, bei denen sich die

Gefühle in wenige große Gruppen fassen lassen) Worte vorerst für die *Sinnesgefühle selber* und kann süß oder sauer, heiß und kalt, weich und hart *sagen* und mir damit das entsprechende Gefühlserlebnis aus der Erinnerung *unmittelbar* zum Bewußtsein bringen. Und schließlich hat die Sprache auch Worte für jene *Allgemeingefühle*, die so arm an bestimmtem Sachinhalte sind, daß sich der Mensch für Auge und Ohr Gefühlssymbole erfinden mußte, um sie zum Ausdruck zu bringen. Und hier wieder Worte für *alle* Allgemeingefühle: sowohl für jene, die auf Grund angeborener Reflexe eine gefühlssymbolische Ausdeutung für Auge und Ohr zulassen, wie für die, die einer solchen Ausdeutung unzugänglich sind; und schließlich auch für alle jene *speziellen* Auswirkungen von Allgemeingefühlen, die in Gefühlssymbolen unerkennbar bleiben. Nicht nur »Friede, Freude, Trauer«: auch Neid, Mißgunst, Eitelkeit; nicht nur »Liebe« oder »Haß«: auch »Feindesliebe« oder »Bruderhaß« kann die Sprache sicher bezeichnen, und so ins Tausendste, so daß man wohl sagen kann, daß die Sprache die vollste Möglichkeit hat, uns Gefühle zu vermitteln. Sie ist das getreueste Abbild reichen Erlebens. Sie kann die Erfahrungen *sämtlicher* Sinnesorgane und alle ihre seelischen Verarbeitungen in beliebigem buntem Wechsel, mit beliebiger Differenzierung und Integrierung dem Nacherleben darbieten, in uns hervorrufen, und sie muß daher in der Tabelle über *alle* Felder ausgebreitet gedacht werden (vgl. die Tabelle S. 31).

Dazu kommen, eben auch auf dem Umwege über die für reichere Erfahrungen erfundenen Worte, Fähigkeiten, die der Sprache nochmals einen Vorzug vor allen übrigen »künstlichen« Gefühlsvermittlungen sichern. So die Möglichkeit, den *Ablauf des zeitlichen Geschehens* mit seinen so starken Gefühlsbetonungen in die künstliche Vermittlung einzubeziehen. Auch die Musik hatte ja, wie wir sahen, diese Fähigkeit bis zu einem gewissen Grade; aber eben nur so weit, als sie jenen zeitlichen Geschehensablauf darstellen kann, dessen Spatium sie selber ausfüllt. Die Wortkunst aber kann sagen: »Fünfzig Jahre später« oder: »Vor vielen tausend Jahren lebte einmal ...« oder: »Und wo ein Tropfen Blut hinsprang, da saß ein Engel *ein Jahr* und sang, Und wo der Mörder sein Schwert hinlegt, da saß ein Rabe *ein Jahr* und kräht«: und willig folgen ihr Vorstellung und Begleitgefühl in ihrem Zusammendrängen und in ihrem Vor- und Rückwärtsgreifen. — Und ähnlich ist es auch mit den Raumerfahrungen. Auch hier kann die Sprache Strecken nennen und Räume umfassen, deren Begleitgefühle auf keinem anderen Wege künstlich zu vermitteln sind, sie kann die »ganze Welt und alle Himmel« in ihre Wirkungen mit einbeziehen.

Dabei ist aber nicht zu übersehen, daß überall dort, wo es sich um reine Sinnesgefühle handelt, die Worte der Sprache im Eigentlichen versagen. Ein bestimmtes Rot, eine bestimmte Klangfarbe, ein spezifischer Geschmack, Geruch usw. können durch Worte doch nicht als Erlebnis ersetzt werden. Und diese Schwierigkeit geht zum Teil auch auf Dinge und Vorgänge, namentlich solche komplizierterer Art (Tänze z. B.) über. Gleichwohl gibt aber wieder ein Roman das lebendig reiche und komplizierte Geschehen der Welt am besten von allen Künsten. Und es ließe sich vielleicht erfahrungsgemäß bestimmen, welche Bezirke des Erlebens ihrer Struktur nach für das Formen in Worten geeignet sind, und welche hier nicht recht lebendig gemacht werden können.

Dabei scheint es vorerst gleichgültig, ob das Wort gesprochen oder geschrieben wird. Es wird immer das Begleitgefühl jenes Sinnes aufgerufen, hier wie dort, der gerade gemeint ist. Ob ich »sauer« sage oder schreibe, macht für die Erweckung des Gefühles nichts aus. Ja, der Theorie nach könnte als Aufnahmeorgan für die Worte jeder andere Sinn auch an die Stelle des Auges beim Lesen oder des Ohres beim Sprechen-Hören treten. Und wie die Blinden die Dichtwerke tasten und dennoch ihren Inhalt, falls sie die Begleitgefühle der Erlebnisse selber kennen, völlig verstehen, so scheint es zuerst, als würde es im Inneren des psychologischen Gefüges einer Dichtung nichts ausmachen, wenn man sie riechend oder schmeckend aufnehmen könnte.

Doch bleibt ein Unterschied bestehen, der beweist — oder vielmehr der seine Erklärung aus der Tatsache findet —, daß die Sprache als eine Hör-Sache entstanden ist. Wenn wir nämlich nach der Möglichkeit von Gefühlssymbolen auf sprachlichem Gebiete fragen, so ist zwar von vornherein klar, daß es eine besondere, neue Art von Gefühlssymbolen deshalb nicht geben kann, weil sich die Dichtkunst an keinen neuen Sinn wendet, also keinerlei neue Reflexelemente antreffen und verarbeiten kann. Prüft man sie aber auf die alten, uns bereits bekannten Gefühlssymbole hin, so findet man nur in sehr geringem Grade die für das Auge, aber in reichstem Maße die für das Ohr verwendet, was sich eben aus der ursprünglichen Entstehung der Sprache ohne weiteres erklärt. Das gesprochene Wort war wohl Jahrtausende vor dem geschriebenen, und ist als eine reine Hör-Sache entstanden.

Daß die Worte überhaupt von Gefühlssymbolen durchdrungen sind, ist auch leicht verständlich. Die Gefühlssymbole sind Willkürbildungen des Menschen, die sich an jene Gefühle anschließen, die von den Dingen und Vorgängen des wirklichen Geschehens erweckt werden.

Und die Worte wieder sind zufällige Lautzusammenstellungen, abermals Willkürbildungen des Menschen, die diese selben doch zuweilen stark gefühlsbetonten Dinge und Vorgänge der Natur bezeichnend festhalten sollen. So kommt erklärlicherweise eine innige Durchdringung der Tonsymbole mit den Wortbezeichnungen zustande.

Alle Symbolgruppen für das Ohr, mit alleiniger Ausnahme der Verhältniswerte innerhalb der Harmonik, findet man in der Sprache verwendet, am reichsten die melodischen Elemente; und zwar diese bereits bei der ursprünglichen Bildung der Worte.

Die Lautzeichen, Konsonanten und Vokale, die uns zur Verfügung stehen, sind Zufallsbildungen, die zum einen Teil auf der Organisation unserer Lautwerkzeuge, zum anderen Teil auf zufällig gefundenen und dann festgehaltenen und ausgebildeten Organstellungen beruhen. Die Stimmbänder haben die Fähigkeit zu explosiver, weicher oder hauchiger Öffnung, das Ansatzrohr (Gaumen-Mund-Nase-Lippen) die Möglichkeit der Stellungsveränderung, so daß die von den Stimmbändern hervorgebrachten Töne so oder anders klingen. Aus den in kontinuierlichem Übergange ineinandergehenden vielen möglichen Höhenlagen der Töne in Verbindung mit bestimmten Organstellungen als Resonanzräumen hat man nun einige Hauptstellungen ausgewählt: die der Hauptvokale. Und ebenso hat man aus den Geräuschmöglichkeiten der Kombination von Zunge, Gaumen, Zähnen und Lippen sich eine Anzahl nicht allzu komplizierter für die Wortbildung festgelegt. Es ist dabei verständlich, daß verschiedene Rassen nicht zufällig die gleichen dieser Ton- und Geräuschkombinationen ausgebildet haben. Doch gibt es, kraft der im großen ganzen gleichen Organisation der Menschen, bestimmte Grundunterscheidungen (helle - dunkle Vokale, klingende-stumpfe Konsonanten usw.), die bei allen Völkern wiederkehren.

Indem wir an dieser Stelle nun nochmals ausdrücklich betonen, daß alles hier folgende mehr als Einfall notiert, als aus Studienerfahrung heraus begründet ist, sei dennoch — im Interesse der Aufgabe, den Gedanken des »Gefühlssymbols« überallhin durchzuführen — angemerkt, wie weit die Fähigkeit der Symbolbildung bei der Entstehung der Sprache mitgewirkt zu haben scheint.

Es ist leicht, innerhalb der Wortbildung selber die beiden treibenden Elemente des musikalischen Geschehens überhaupt nachzuweisen: das »Kopieren« von Naturgeräuschen im Naturalistisch-Schönen der eigentlichen Programmmusik, und das Erfinden von Gefühlssymbolen melodischer, rhythmischer und dynamischer Natur in der absoluten Musik.

Habe ich vorerst ein Naturding oder einen Naturvorgang zu be-

nennen, der an sich auf mein Ohr wirksam wird, so ist es zu naheliegend, um es zu verabsäumen, im gesprochenen Wort den Gehörseindruck annähernd zu kopieren: die onomatopoetischen Wörter, wie Knall, Zwitschern, Klappern.

Nun scheint aber weiterhin auch die »absolute« Musik der Gefühlssymbole bei der Wortbildung eine Rolle zu spielen. Von vornherein wäre es ja unwahrscheinlich, daß dies nicht in jenen Fällen wenigstens zuweilen zu beobachten wäre, wo uns Naturdinge einen stark gefühlsbetonten Eindruck machen, ohne dabei Hördinge (also im Wort direkt kopierbar) zu sein. Geht man aber nun daran, ein Beispiel für diesen Vorgang auszusuchen, so steht man, wenn man keine gründliche philologische Bildung besitzt, kritiklos den Spätwörtern der heutigen Sprache gegenüber; und die Wahrscheinlichkeit, irgendein durch äußere Einflüsse verderbtes oder durch Wanderung, Lehnübersetzung oder sonstwie verändertes Wort als Beispiel zu wählen, ist größer als die entgegengesetzte. Dennoch sei an einem beliebigen Beispiel andeutungsweise erläutert, was gemeint ist.

Als Ton-Material stehen uns für die Bildung der Wörter die vorhandenen Konsonanten und Vokale zur Verfügung; das heißt, in der Bildung der Wörter dürften ja diese klaren Konsonanten und Vokale erst recht geworden sein. Jeder der Konsonanten und Vokale aber hat seinen Gefühlscharakter. Als lautliche Bildung eben, und zwar als willkürliche lautliche Bildung ist er in sich ein rudimentäres Gefühlssymbol. Es sei nun angenommen, daß wir irgendeinen Gegenstand sehen, der deutlich und spezifisch gefühlsbetont ist; z. B. eine kleine, zarte Blume, etwa ein Veilchen. Wir hätten nun für diese Blume einen Namen zu finden. Vorausgesetzt nun, daß die Wahrnehmung stark gefühlsbetont ist, ist es sehr wahrscheinlich, daß der Name eine enge Beziehung zu dieser Gefühlsbetonung haben wird. Ich werde versuchen, mir jene Kombination von Vokalen und Konsonanten zusammenzustellen, die rein als tonales Gefühlssymbol jenes Gefühl auszudrücken oder anzudeuten imstande ist, das mich beim Erblicken des Gegenstandes erfüllt. Ich werde also im vorliegenden Falle keine explosiven oder harten Konsonanten, ich werde keine dunklen Vokale wählen: sondern ich gebe in der Zusammenstellung des hellen ei, des aspirierten v und ch, des beweglichen l und n ein Gefühlssymbol, etwas, was auf reine Einfühlung hin — selbst von jemand beurteilt, der die Sprache nicht verstände — kaum auf einen wilden, trotzigen, großen Gegenstand oder Vorgang bezogen werden könnte. Das Schmeichelnde und Liebliche (Sch, m, ei, ch, lnd, L, ie, bl, i, ch wieder als tonale Symbole für die den Wörtern zugrunde liegenden Gefühle) des Objektes kehrt im Wort wieder und erleichtert, sowie es die Bildung

des Wortes selber getragen hat, auch das Aufsteigen des betreffenden Gefühles in mir, sowie das Wort genannt wird. »Ur-Wald« gibt die finsteren Vokale, »Birke« das Schlanke, Zierliche; man versuche eine Vertauschung, etwa »Irwild«: und das Gefühlssymbolische der Vokale wird ebenso klar, wie etwa das der Konsonanten in den Wörtern »Liebe« und »Haß«.

Fast ganz als Gefühlssymbole sind dann die sogenannten Interjektionen entstanden, die »Empfindungsworte«. Bei Ausdrücken wie Pfui, Ach, Oho, Holdrio und ähnlichen spricht sogar die »Melodie« der Worte viel stärker als die lautliche Bildung; und sie werden deshalb sehr leicht auch international verständlich. Auf dieselbe Linie gehört dann die Melodie eines ganzen Satzes, der Tonfall der Sprache im Ausruf- oder Fragesatz, und jene Kantilenenbildung, die eine der stärksten Hilfen des Schauspielers ist. Auch hier gibt es ja die beiden oft erwähnten Möglichkeiten. Man kann einen Satz entweder bloß mit Rücksicht auf das klare Herausarbeiten seines sachlichen Inhalts sprechen und wird dann ein allgemeines, zerstreutes Licht über ihn gießen, in dem alle Teile ziemlich gleichmäßig modelliert herauskommen. Oder man kann denselben Satz mit alleiniger Rücksicht auf die gefühlsmäßige Begleitung seines Inhaltes sprechen und dieser Gefühlsbetonung in einer freien melodischen Kantilene gefühlssymbolisch zu besonders starkem Ausdruck verhelfen.

Es ist dabei ja sicher, daß nicht alle Wörter auf dem Wege der Gefühls-Ausdeutung entstanden sind, ja daß sich nicht einmal bei den stark gefühlsbetonten Dingen die Bildung der Wörter heute mehr von dieser Gefühlsseite aus kontrollieren läßt (so hat z. B. »finster« im Deutschen, »silva« im Lateinischen den hellen Vokal [1])). Es sind längst die mannigfachsten Komplikationen aufgetreten, nicht zum wenigsten durch das Wandern der Wörter aus einem Sprachgebiete in ein anderes, sowie durch das biologisch-ökonomische Umbilden der Wörter zur möglichst leichten Sprechbarkeit hin. Dennoch wird niemand die melodischen, dynamischen und rhythmischen Gefühlssymbole, von denen bereits die Wörter an sich so stark durchdrungen sind, völlig übersehen können.

Und von hier aus erkennt man dann auch, daß die (wirklich oder innerlich) gesprochene Sprache vor der rein gelesenen (oder gar getasteten der Blinden) alle tonalen Symbole voraus hat. Dem Taubgeborenen, der Lesen gelernt hat, werden notwendig alle jene Gefühls-

[1]) Dabei wird man aber wohl immer versuchen, beim Erzählen etwa von einer »stockfinsteren Nacht« diese Höhe und damit Helligkeit des i durch möglichstes Vertiefen des Vokalklanges auf der Tonleiter sowie durch Dunkelfärben und Annähern an ein ü zu mildern.

vermittlungen, Entzückungen oder Entsetzungen, entgehen, die im rein Tonalen der Sprache enthalten sind, auch wenn er den Sinn des Gelesenen noch so gut begreift. Ihm fehlt aber nicht nur die Erfahrung jener Sinnesgefühle, die dem rein Tonalen der Vokale ihren eigenen Charakter geben, sondern es fehlt ihm auch die Möglichkeit, die melodischen und dynamischen Gefühlssymbole, sowohl die in den Lautzusammenstellungen der Wörter wie die in Tonfall (Fragesatz) oder Dynamik (Ausrufsatz) der Sätze enthaltenen, zu erfühlen. — Die rhythmischen Gefühlssymbole mögen ihm von den Erfahrungen der anderen Sinne her einigermaßen vertraut sein.

Nach alledem ergibt sich aber, daß die Sprache als Kunstmittel kein einheitliches Gepräge hat. Erfunden wurde sie, um die Erfahrungen der einzelnen Sinnesorgane, und zwar aller Sinnesorgane, zu ersetzen. Um dieses Ziel rein und für alle Sinne gleicherweise gerecht zu erreichen, müßte sie selber ohne eigenen Sinnescharakter, ohne Bevorzugung eines der Sinnesorgane sein. Indem sie aber als gesprochene Sprache, als Hör-Sache entstand, bekam sie selber eine sinnliche Färbung, die sich ans Ohr wendet, und die dadurch diesem Sinnesorgan innerhalb ihres Wesens und ihrer Geschichte einen Vorrang verschaffte. Und dies spricht sich deutlich in der von der Einteilung der übrigen Künste wesentlich abweichenden Einteilung der Sprachkunst aus.

Man müßte nämlich vorerst erwarten, die Künste der Sprache in gleicher Weise gegliedert zu finden, wie die für das Auge und für das Ohr. Sowohl die bildenden wie die tönenden Künste fanden wir mit Rücksicht auf die vermittelten Gefühle, die Sinnes-, Inhalts- und Formalgefühle gegliedert und seit jeher mit bestimmten Namen bezeichnet. Die Gruppe der Kunstwerke, die vorwiegend Sinnesgefühle vermitteln (Stilleben; Klang-Stücke), schied sich deutlich von der Gruppe, deren Schwerpunkt beim Inhalt liegt (historische oder überhaupt erzählende Bilder und eigentliche »naturalistische« Programmmusik), und von jener, deren Wesen im Vermitteln von Allgemeingefühlen liegt (Architektur und absolute Musik). Die Grundeinteilung der literarischen Künste weicht aber von diesem Schema völlig ab: Poesie und Prosa, »gebundene« und »ungebundene« Sprache sind nicht mit Rücksicht auf die vermittelten Gefühle geschieden, sondern haben einen musikalischen Gesichtspunkt als spezifische Differenz. Und erst innerhalb dieser Zweiteilung kommt dann der obige, den Augen- und Ohrenkünsten zugrunde liegende Gesichtspunkt zur Anwendung.

Der Sprache eignet, wie wir gesehen haben, von ihrer Entstehung her eine enge Verbindung mit dem Primitiv-Musikalischen. Eine Häu-

fung heller oder dunkler Vokale, harter oder weicher Konsonanten appelliert an die Sinnesgefühle des Ohres; sprachliche Tonmalerei (Onomatopoesie) an sachliche Hörerfahrungen, also an Hör-Inhaltsgefühle; und der Rhythmus der Sprache (der kein räumlicher, sondern ein Hör-Rhythmus ist), ihre Dynamik (die keine visuelle, sondern eine akustische ist) sowie ihre Melodik (die erst entsteht, wenn die Sprache gesprochen wird) appellieren an Allgemeingefühle, die über das Hören hin erweckt werden.

Auf dieser der Sprache eingeborenen Eigenheit baut sich die eine Gruppe der Sprachkunst auf.

Sprachkunst überhaupt scheidet sich ja von allem anderen Gesprochenen und Geschriebenen vorerst durch jene Tatsache, durch die sich jede künstlerische Darstellung (auch die der bildenden Kunst) von einer allgemein sachlichen trennt: sie wird nicht dazu gegeben, um Tatsachen an sich mitzuteilen (wissenschaftliche Literatur), sondern um Gefühle zu vermitteln, so mannigfach hier auch die Übergänge sein mögen, und so viele wissenschaftliche Darstellungen man auch finden kann, die nebenbei noch künstlerische, das heißt Gefühlswirkungen verfolgen. Aus dem engeren Umkreise der eigentlichen Sprachkunst dann hebt sich, wieder mit mehr oder minder scharfer Umgrenzung, jener Teil heraus, der sich speziell an das Ohr wendet, unter steter Rücksicht auf das immanente musikalische Element der Sprache geschaffen ist, ja oft wohl sogar von hier aus, rein musikalisch (von einem Vokal-Zusammenklang oder einem Rhythmus aus) konzipiert wurde, und er sondert sich dabei von jenem anderen Teile, der auf dem Wege der Erinnerungsbilder aller Sinneserfahrungen die Gefühlsbegleitungen der Inhalte des gesamten Geschehens von Welt und Leben vermittelt.

Jene Gruppe sprachlicher Erzeugnisse nun, die dieses Interesse am Hören, am Musikalischen der Sprache durch festgehaltenen, bestimmten Rhythmus, oft durch die Benutzung des rein musikalischen Verschmelzungsgefühles des Reimes, häufig durch Rücksichtnahme auf die Hör-Sinnesgefühle in der Wahl von Vokalen und Konsonanten ganz ausdrücklich betont, rechnet man zur Poesie. Jene andere, bei der die Sprache nicht in feste rhythmische Fügungen gespannt wird, sondern so verwendet wird, wie sie sich zum Erzählen oder Beschreiben der Dinge dieser Welt oder der Phantasie am besten eignet, zur Prosa.

Ist diese Grundunterscheidung einmal erfolgt, so tritt die alte Einteilung, die wir von den anderen Künsten her kennen, wieder voll in ihre Rechte. Innerhalb der Poesie kämen da an erster Stelle jene Gedichte, die im Vermitteln von Sinnesgefühlen ihr oberstes Ziel sehen, bei denen also das rein Musikalische der Vokale und Konso-

nanten den Kern der Konzeption bildet (das Stilleben in der Literatur: Wortgeklingel); dann käme die Poesie, die mehr naturalistisch-beschreibend ist, bei der die Konzeption vom Inhalt ausgeht (besonders das Epos, doch auch Spezialfälle, wie etwa ein Rhythmus, der eine Hörerfahrung möglichst genau nachahmt: quadrupedante putrem sonitu usw.); und schließlich jene Hauptgruppe der Poesie, die eigentliche Lyrik, bei der die Absicht, vorwiegend Allgemeingefühle zu vermitteln, so stark durch den musikalisch konzipierten, gleichsam »komponierten« Rhythmus, durch das Musikalische der Verschmelzung des Reimklanges, durch die steigende oder fallende Dynamik und die latente Melodie der Verszeile unterstützt wird.

In gleicher Weise ließe sich die Prosa anordnen. Allerdings gibt es hier nur Teilstücke innerhalb größerer Komplexe, die als Hauptabsicht haben, die Sinnesgefühle irgendeines Sinnes in der Erinnerung wachrufen zu wollen, etwa Beschreibungen stark farblicher Natureindrücke oder direkt farblicher Stilleben oder Schilderungen eines Gewitters, eines Schlachtgetöses. An der schon erwähnten geringen Intensität der erinnerten Sinnesgefühle, etwa des auf das Wort »gelb« hin aufsteigenden erinnerten Gelb-Sinnesgefühles liegt es, daß diese Gruppe keine besondere Pflege erfahren hat.

Der weitaus größte Teil aller Prosa dient dann zur Vermittlung von Inhaltsgefühlen: sei es, daß alles Beschreibende fortfällt, die dargestellten Personen so sprechen und handeln, wie sie es im Leben tun würden, und die Handlung dadurch als »wirkliche« ihrem Inhalte nach wirken soll (naturalistisches Drama), sei es, daß die beschreibende naturalistische Prosa sich bemüht, die Erinnerung an die wirklichen Begebenheiten der Natur möglichst intensiv heraufzuholen und mit diesen Vorstellungen die entsprechenden Gefühle zu vermitteln. Und da die Sprache ja dazu erfunden wurde, um die Erfahrungen aller Sinnesorgane, also die Inhalte der Welt zu ersetzen, ist auch in der Kunst der Prosa das Inhaltliche ihre eigentliche Domäne. Wohl weitaus die Mehrzahl aller Romane, Novellen und Epen, aller Märchen, Sagen und Legenden, aller Tragödien, Schauspiele und Lustspiele ist vom Inhalte her konzipiert, will ein sachliches Geschehen mitteilen. Sei dieses sachliche Geschehen nun in guter oder in schlechter Form gegeben, es kann uns in seiner sachlichen Erfindung an sich als Gefühlsvermittlung äußerst wertvoll sein; und man spricht ja oft genug von einem »schlecht geschriebenen«, aber dem Inhalte nach interessanten oder fesselnden Buche. Im Umkreise der literarischen Künste läßt sich also am besten die Wichtigkeit aller jener Gefühle für die Kunst nachweisen, die sich rein an den sachlichen Inhalt knüpfen. Und wenn daher auch der Literarhistoriker häufig die Inhalte

von Dramen oder Sagen erzählt, ohne sich irgendwie an die dichterische Form des Werkes zu halten, so gibt er tatsächlich das Wichtigste, den Kern der literarischen Prosakonzeption.

Dabei ist das Verhältnis zur Natur auch in den literarischen Künsten dasselbe, wie in allen anderen Künsten. Ich kann mich bei der Schilderung in Worten möglichst genau an den Naturvorgang, an das Modell halten, und mich bemühen, etwa im Roman das Milieu möglichst genau zu schildern, im Drama die Figur möglichst so sprechen und handeln zu lassen, wie es in der Wirklichkeit der Fall ist. Aber ich kann ebensogut auch, soweit es die Erkennungszone des Vorwurfes zuläßt, von der Natur abweichen. Jede Abweichung ist hier wie in allen Künsten gestattet, die gefühlsmäßig begründet ist. Auch im Inhaltlichen. Hier setzt dann die dichterische Phantasie ein, die von der bloßen Kombination naturmöglicher Situationen bis zum Erdenken und Ausgestalten der »unmöglichsten« Träumereien freiesten Spielraum hat.

An diese Stelle gehörte nun eine Wiederholung dessen, was oben über das Doppelwesen des »Wie« in den Künsten gesagt wurde. Es sei an das schon dort gebrachte Beispiel erinnert: wie ich einen Unglücksfall als »Zeugenaussage« zur Feststellung des juristisch-wichtigen reinen Sachverhaltes unter möglichster Beschränkung auf trockenste Objektivität der Darstellung schildern kann; und wie ich, einerseits durch reine »Anordnung« der gegebenen sachlichen Elemente, anderseits durch Hineinarbeiten von »Gefühlssymbolen« (indem ich die Worte in kräftig wirkende Rhythmen bringe, sowie melodische und dynamische Schattierungen verwende), dem sachlichen Geschehen zu noch stärkerer Gefühlswirkung verhelfen, das heißt es zum (unnaturalistischen) Kunstwerk verändern kann. In diesem Gefühlssymbolischen, das ja wieder in die sachliche und in die persönlich-dichterische Gruppe (hier wieder in die Zeit- und in die Persönlichkeitskomponente) zerfällt, werden dann endlich die den Dingen und Vorgängen zugrunde liegenden Allgemeingefühle, also unsere vierte Gruppe der Tabelle, aufs stärkste wirksam. Und schließlich entspräche das direkte Nennen der Allgemeingefühle selber dann jenen Erlebnissen, die für das Auge in der Architektur, für das Ohr in der absoluten Musik gebunden sind.

Nun hat aber jeder Satz ein bestimmtes grammatikalisches Gerüst, das bis zu einem gewissen Grade festgelegt ist. Schreibe ich nun, dem ja eigentlich auf Mitteilung gerichteten Zweck der Sprache gemäß, rein beschreibend (auch »rein wissenschaftlich«), so schreibe ich der konventionellen Grammatik entsprechend. Schreibe ich aber ein Kunstwerk, so bemühe ich mich (genau wie in der

bildenden Kunst gegenüber der gegebenen Form etwa eines menschlichen Körpers), im Interesse der Gefühlswirkung der »richtigen«, grammatikalisch festgelegten Struktur so viel Gefühlssymbolisches wie möglich einzuarbeiten, ohne gegen die Grundregeln des Satzbaues allzusehr zu verstoßen. Von Hauptmanns »Webern« bis zu Maeterlincks Dramen führt dieselbe Linie, die vom naturalistischen Bild zum stilisierten Phantasiegemälde führt. Die objektiv erfahrene Form wird durch ständig vermehrtes Einarbeiten von Gefühlssymbolen immer mehr aus dem Bereiche der naturalistischen Gefühlsvermittlung in den Bezirk der Allgemeingefühle hinübergeführt, bis sie bei jenen Dichtwerken endet, die kaum mehr ein sachliches Geschehen vermitteln wollen, sondern vorwiegend durch die Allgemeingefühle wirken, die sie auslösen.

Dabei kann gerade die Literatur die größte Anzahl von Beispielen für alle jene Streitfragen geben, die in allem Vorhergehenden so oft erörtert wurden: daß ein Kunstwerk naturwahr sein kann, es aber nicht sein muß; daß der sachliche Inhalt des Kunstwerkes eine ästhetisch bedeutsame Rolle spielt; sowie daß jede Abweichung von der Naturwirklichkeit oder Wahrscheinlichkeit, die aus Gefühlsgründen getroffen wird, berechtigt ist. —

Nach alledem kann man zusammenfassend wohl behaupten, daß die Kunst der Sprache die reichsten Möglichkeiten gibt, Gefühle zu vermitteln, daß sie also als die umfassendste und »höchste« bezeichnet werden kann. Damit braucht nicht behauptet zu werden, daß eine andere Kunst, etwa die Musik, nicht gelegentlich tiefer und unmittelbarer wirken könnte. Die Musik verarbeitet am reinsten, reiner noch als die Architektur, am freiesten losgelöst von allem Objektiven, gar nicht gebunden an irgendeine Form der Erfahrung, echte und reiche Gefühlssymbole, und zwingt damit wohl häufig die tiefsten und sattesten Gefühle herauf. Nimmt man aber die Welt im Ganzen, nimmt man den Reichtum alles gefühlsmäßigen Geschehens in einem Blick, so gibt die Literatur die Schicksale der Menschheit doch in der umfassendsten Größe. Nicht nur Sensationen Eines Sinnesorganes, nicht nur einzelne Erlebnisse, nicht nur festgestelltes Sein, nicht nur Höhepunkte des Daseins, sondern Leben in allen Formen, in Höhen und Tiefen, in Aufstieg und Niedergang, in Schuld und Sühne, in Kampf und Schicksal, im Siegen und im Unterliegen kann sie schildern und geben. So schafft sie als die Herrschende unter ihren Schwestern, verwaltet die größte Fülle, und erwirkt damit doch am überragendsten den letzten Zweck alles ästhetischen Genießens: das Bereichern um Gefühlserlebnisse.

5. Die Künste für mehrere Sinne.

Ist Kunst nichts anderes als Gefühlsvermittlung über irgend eines der Sinnesorgane hin, so steht der Kombination solcher Vermittlungen nichts im Wege. Die überhaupt möglichen Kombinationen sind an Hand der Tabelle leicht festzustellen. Manche dieser Kombinationen werden sich als unfruchtbar erweisen: sei es, daß sie technisch schwer oder gar nicht ausführbar sind, sei es, daß ihre Gefühlsvermittlung eine zu geringe Bereicherung bedeutet, um gerade diese Kombination besonders zu pflegen.

1. Sehen
2. Hören (Musik-Hören)
3. Riechen
4. Schmecken
5. Tasten
6. Sprache
   a) Sprache-Lesen
   b) Sprache-Hören

1 + 2: Sehen + Musik-Hören. Gefühlsvermittelnde Gesichtseindrücke, die von Musik begleitet werden.

A) Hierher gehört vorerst der Tanz als Schauspiel, sei er Einzeltanz oder Ballett. Die Gesichtseindrücke vermitteln beim reinen Tanz (der keinerlei Handlung gibt) neben den Sinnesgefühlen durch Kostüm oder Szenerie, sowie neben den mehr oder minder erotisch betonten Inhaltsgefühlen, die sich nach der größeren oder geringeren körperlichen Schönheit der Ausführenden richten, hauptsächlich jene Gefühle, die sich an die Gesten anschließen. Diese Gesten selber sind nun teils Körpergesten, teils Ausdrucksgesten. Die Körpergesten ermöglichen oft das Nacherleben interessanter Körpergefühle; die Ausdrucksgesten sind einfach stimmunggebend, vermitteln die verschiedensten Allgemeingefühle. — Die Gehörseindrücke nun, die begleitende Musik, vermittelt abermals Allgemeingefühle, und zwar jene, die zu den Ausdrucksgesten des Tanzes stimmen. Ursprünglich richtete sich dabei diese begleitende Musik wohl nach dem Tanzenden, nicht umgekehrt. Besonders bei den Ausdruckstänzen primitiver Völker ist dies ja heute noch der Fall. Doch ist die Umkehrung ohne weiteres möglich: daß ich zu Rhythmik, Dynamik und Melodik einer vorliegenden Tanzmusik Gesten aller Art erfinde, die in ihrem Charakter, das heißt in ihrem Allgemeingefühl zu der führenden Musik stimmen (Schwestern Wiesenthal).

B) Die Pantomime mit Musikbegleitung. In der Pantomime wird eine bestimmte Handlung und damit die Gefühlsbegleitung

eines bestimmten sachlichen Geschehens gegeben[1]). Das unterscheidet sie vom Tanz, der rein dem Ausdruck von Allgemeingefühlen dient. Die Sinnesgefühle von Dekoration und Kostümen, die Gesten als Körpergesten und Ausdrucksgesten sind beiden gemeinsam. Aber der Kern einer Pantomime sind doch immer jene Spezialgefühle, die sich an die Handlung in ihren verschiedenen Situationen anschließen. Und nun kommt die Musik als stimmungsförderndes Element hinzu, indem sie die Spezialgefühle, die durch die Handlung erweckt werden, mit Gefühlssymbolen der zugehörigen Allgemeingefühle untermalt. So werden zwei Sinnesorgane gleichzeitig mit Eindrücken bestürmt, die zwei unmittelbar einander zustrebende Gefühlsgruppen erwecken, und so kann — wenn (Tanz oder) Pantomime und die zugleich gehörte Musik wirklich zueinander stimmen, das heißt, wenn die Musik wirklich die Allgemeingefühle zu den durch die Handlung erweckten Spezialgefühlen gibt — durch diese doppelte Vermittlung das Gefühlserlebnis um ein Vielfaches verstärkt werden.

1 + 3: Sehen + Riechen. Gerade in jüngster Zeit ist es gelungen, künstliche Blumen (z. B. die »japanischen Nelken«) so herzustellen, daß ihr Anblick einen großen sinnlich-farbigen Augengenuß bereitet, während gleichzeitig ein stärkeres oder schwächeres Parfum der Blume diesen Genuß von einem zweiten Sinnesorgan her noch verstärkt. Aber diskret parfumierte schöne Stoffe, schöne und gut riechende Hölzer oder künstlich parfumierte schöne Räume haben dem Menschen diese Sinneskombination immer schon vermittelt.

1 + 4: Sehen + Schmecken. Technisch nur in Sukzession ausführbar. Vielleicht werden aber Gourmands behaupten, daß ein Likör, im Dunkeln getrunken, nicht jenen vollen Genuß vermittelt, wie wenn sich das Auge vorher an seiner Farbe erfreute. Ebenso bietet nach allgemeiner Behauptung das Tabakrauchen im Dunkeln nicht jenen vollen Genuß, den es vermittelt, wenn man den Rauch auch sieht.

---

[1]) Die reine Pantomime ohne Musikbegleitung ist eine Reihe durch einen inhaltlichen Sachvorgang verbundener Bilder. Sie unterliegt also mit ihren Sinnes-, Inhalts- und Formalgefühlen den Gesetzen der bildenden Kunst. Daß sie eine fortlaufende Handlung besitzt, verbindet sie nur insofern mit der Kunst der Sprache, der Literatur, als diese die künstliche Vermittlung einer Handlung am leichtesten und besten zu geben vermag. Es ist verständlich, daß infolgedessen die Literaten gewisse Notwendigkeiten für das Wirksamwerden einer Handlung auf ihrem eigenen Untersuchungsgebiet längst festgestellt haben und an diesen Normen dann den »dramatischen Charakter« der Pantomime zu messen vermögen. In ihrem Wesen aber ist die reine Pantomime ohne Musikbegleitung eine in die Zeit gestreckte Reihe von Bildern oder Plastiken, in denen die in den bildenden Künsten sonst immer bloß auf irgendeinen fixierten Moment beschränkte Handlung in wirklicher Zeiterstreckung wirksam werden kann.

1 + 5: Sehen + Tasten. Bei Kleinplastik, Fayence, schönen Ledereinbänden von Büchern, Stoffen und derartigem erlebt man vielfach, daß ein wohltuender Augeneindruck verbunden wird mit dem Abtasten oder Streicheln des gesehenen Dinges. Wobei die Tasteindrücke die Gefühlsvermittlung des Gegenstandes wirklich auch bereichern und verstärken.

1 + 6ª: Sehen + Sprache-Lesen. Buchausstattung. Man druckt heute, wo sich die Empfänglichkeit für formale Eindrücke gegenüber der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts sehr verfeinert hat, die Bücher häufig je nach ihrem Inhalte in verschiedener »Ausstattung«: mit anderen Typen, auf anderem Papier, in anderem Format. Und ohne Zweifel gibt das Gesichtsbild des Buches, der Seite, der Zeile und der einzelnen Type einen deutlich fühlbaren Einschlag zur Gefühlsvermittlung des Inhaltes. Die moderne Buchausstattung lebt von der neuen Empfänglichkeit für diese Kombination, die in allen stark sehfreudigen Zeitaltern lebendig war.

1 + 6ᵇ: Sehen + Sprache-Hören. Das Theater. Das Drama, das Schauspiel, oder wie die einzelnen Gattungsbezeichnungen heißen mögen, bringt die Verbindung einer gesehenen Handlung mit dem gehörten Wort. Was den Gesichtseindruck anlangt, gelten die Feststellungen für die bildende Kunst. Alle Seh-Gefühle können hier vermittelt werden, von den Sinnesgefühlen, die Farbe und Licht der Szenerie und der Kostüme geben, über die Ding- und Vorgangsgefühle der Handlung, die gesehen wird, bis zu den Allgemeingefühlen, die hauptsächlich auf den Ausdrucksgesten der Schauspieler sowie auf den Lebenserfahrungen beruhen, die das »Milieu« aus der eigenen Erinnerung heranholt. Mit diesen Seh-Gefühlen verbindet sich dann der Kern des Schauspiels, die aus dem gehörten Gesprochenen verstandene Handlung mit ihrer Gefühlsbegleitung. — Weiter gesellen sich als Hörgefühle vorerst die Ohr-Sinnesgefühle dazu, die vom »Organ« der Schauspieler abhängen, sowie dann die Allgemeingefühle, die die Spieler durch die jetzt eigentlich bereits musikalische Durcharbeitung ihres Sprechens, durch Rhythmus, Dynamik und Melodik des Vortrages erwecken [1]. Ersetzt auch die Phantasie beim Lesen eines Dramas manche der fehlenden Augengefühle, so bringt doch erst die Aufführung beiden Sinnen ihr Recht. Und auch hier kann die Verbindung der beiden Wege, des Sehens der dargestellten Vorgänge und des Hörens der gesprochenen Handlung (bei völligem Ineinanderstimmen sämtlicher Elemente) zu einer großen Verstärkung des Ein-

[1] Dieser musikalische Einschlag ist mit dem gesprochenen Schauspiel unablösbar verbunden. Denn er eignet, wie wir gesehen haben, der gesprochenen Sprache von ihrem Ursprung aus.

druckes gegenüber dem bloß selber Gelesenen (oder von einem Einzelnen rezitierten) Schauspiel führen.

2 + 3: Musik-Hören + Riechen. Kaum je verwirklicht. Musik im dunklen Raum und dabei Genießen von Parfums. Auch technisch kaum durchführbar. Doch kommt diese Kombination in der Natur zuweilen vor; etwa wenn man in dunkler Sommernacht eine Nachtigall schlagen hört und dabei die Luft voller Blütengeruch ist. Künstlich ist diese Kombination erlebbar, wenn bei einem Gottesdienste in dunkler Kirche Orgelspiel und Weihrauch als Vermittler eines aufgesteigerten Gefühles zusammenwirken.

2 + 4: Musik-Hören + Schmecken. Unwesentlich.

2 + 5: Musik-Hören + Tasten. Unwesentlich.

2 + 6[a]: Musik-Hören + Sprache-Lesen. Aus der Lebenserfahrung her, wenn auch selten, bekannt. Ein Roman, der gelesen wird, während gedämpfte Musik hörbar ist, kann besonders wirken. Aber auch künstlich kommt diese Kombination zuweilen vor, und zwar wenn bei religiösen Zeremonien Gebete unter Orgelbegleitung gelesen werden.

2 + 6[b]: Musik-Hören + Sprache-Hören.

A) Rezitation mit Musikbegleitung. Melodramatische Szenen, die aber nicht wirklich auf einer Bühne gespielt werden (sonst würde das Sehen beteiligt sein), sondern etwa im Konzertsaal mit Musikbegleitung rezitiert (vorerst nicht gesungen) werden. Das Wort vermittelt den Spezialvorgang, die Musik gibt entweder die programmusikartig-realistische oder die allgemeine Stimmungserläuterung dazu.

B) Als Wichtigstes dieser Gruppe aber: das Lied. Sind wirkliche Hörerlebnisse im Text des Liedes ausdrücklich erwähnt (naturalistische Poesie nach Art der eigentlichen Programmusik: »da pfeift es und geigt es und klinget und klirrt, da ringelt's und schleift es und rauschet und wirrt, da pispert's und knistert's und flüstert's und schwirrt«), so steht der ja allgemein üblichen objektiven Ausmalung der Gehörserlebnisse (»Programmusik« im extremen Sinne) weder ein theoretisches noch ein praktisches Hindernis im Wege. — Anderseits wird dort, wo keine direkten Gehörserlebnisse genannt sind, die akustisch geschildert und damit eindringlicher gemacht werden können, das Wesen der Textkomposition in Lied (und Oper) darin bestehen, die Tiefe des Allgemeingefühles, auf das das spezielle Erlebnis im Gedicht hinweist, tonsymbolisch auszudeuten. Und hierin liegt die außerordentliche Verinnerlichung des Erlebnisses gut komponierter Lieder und Gesänge: daß die Musik die tiefste Basis schafft, uns in die Allgemeinstimmung versetzt, auf der sich dann das spezielle Erleben des Sachvorganges (wie ein Monument in einer seine Grund-

stimmung gebenden Architektur) aufbaut. Eine Summation durch die Wege über zwei Sinne tritt ein, die, bei ineinanderstimmendem Gefüge, eine außerordentliche Verstärkung des Eindruckes erzielen kann.

Methodisch versteht man also Lieder und Gesänge (und Opern) am besten und leichtesten, wenn man auf die ausgesprochenen Worte hört (oder, falls diese nicht genügend verständlich werden, den Text mitliest) und, gleichzeitig mit dem Vergegenwärtigen der Gefühlsbegleitung des textlichen Spezialgeschehens, das Allgemeingefühl des Vorganges durch Einfühlung in die ausdruckgebende Musik, in die Gefühlssymbole zu erwecken versucht. Jedermann wird schon erlebt haben, wie, eben wegen dieser Doppelaufgabe, Lieder und Opern bei mehrmaligem Hören immer stärker ergreifen. Wenn nämlich das durch den Text vermittelte spezielle Gefühlserlebnis und der im absoluten musikalischen Gehalt beschlossene Ausdruck wirklich zusammengehen, wenn wirklich das zweite aus dem ersten heraus erfunden wurde, so stellen sich bei besserem Kennenlernen die beiden so verschiedenen Gefühlsprozesse, der des Verstehens der Worte durch Heraufholen der betreffenden Spezialvorstellungen und deren Gefühlsbegleitungen, und der des Verstehens der Tönesymbole der Musik durch Einfühlung und Heraufzwingen des entsprechenden Allgemeingefühles innig aufeinander ein. Und der Vorgang ist genau dem einem Bilde gegenüber entsprechend, wenn ich die in das Bild verarbeiteten Gefühlssymbole der Linien, der Formen, der Raumverhältnisse aus dem Spezialgefühl des Sachinhaltes heraus begreife und auf die zugehörigen Allgemeingefühle zu beziehen imstande bin.

3 + 4: R i e c h e n + S c h m e c k e n. Künstliche Genußmittel verschiedener Art; etwa Punsch oder dergleichen.

3 + 5: R i e c h e n + T a s t e n. Kommt bei ausgeschaltetem Auge kaum vor.

3 + 6^a^: R i e c h e n + S p r a c h e - L e s e n. Es kommt zuweilen vor, daß man ein Buch (etwa am Meeresufer) liest, während spezifische Geruchserfahrungen einen Einschlag zum Gefühle mitgeben. Künstlich etwa beim Lesen eines Buches in einem spezifisch parfümierten Raume erlebbar (»Boudoirgeschichten«; oder auch Gebete in einer nach Weihrauch riechenden Kirche gelesen).

3 + 6^b^: R i e c h e n + S p r a c h e - H ö r e n. Kommt kaum vor. Bei ausgeschaltetem Sehen und als gefühlsverstärkende Kombination etwa zu erleben, wenn man in dunkler Kirche oder bei geschlossenen Augen eine Predigt hört und dabei Weihrauchduft riecht.

4 + 5: S c h m e c k e n + T a s t e n. Eigentlich bei jedem Schmecken konsistenterer Genußmittel vorhanden. Wird zuweilen künstlich variiert.

4 + 6^a^: S c h m e c k e n + S p r a c h e - L e s e n. Unwesentlich.

4 + 6^b: Schmecken + Sprache-Hören. Unwesentlich.
5 + 6^a: Tasten + Sprache-Lesen. Unwesentlich.
5 + 6^b: Tasten + Sprache-Hören. Unwesentlich.

Unter den Dreier-Kombinationen der höheren mit den niederen Sinnen findet man kaum etwas Bemerkenswertes. In der Natur sind ja häufig Eindrücke der höheren Sinne mit den niederen zu mehrfachen Komplexen verbunden (Landschaftserlebnis z. B.). Doch künstlich werden diese Kombinationen kaum gepflegt. Höchstens spielt wieder im Gottesdienst das Verbinden von Geruchsensationen (Weihrauch) mit dem Sehen der Kulthandlung und dem Hören der Gebete oder des Orgelspieles eine Rolle. Und tatsächlich verstärkt hier der Einschlag der Geruchsensation die Gefühlsvermittlung. Der Vollständigkeit halber könnte man noch die Kombination von Sehen, Riechen und Tasten bei (wirklichen Blumen oder) künstlichen Gegenständen aus Leder oder einem anderen spezifisch riechenden Materiale erwähnen. Schließlich wäre an die Dreier-Kombination der niederen Sinne selber (Riechen, Schmecken und Tasten) bei manchen künstlichen Genußmitteln zu denken.

So wenig wichtig die Dreierkombinationen mit den niederen Sinnen sind, um so wichtigere ästhetische Resultate ergibt jedoch die dreifache Kombination der beiden höheren Sinne, des Sehens und Musik-Hörens, mit der Sprache.

1 + 2 + 6^a: Sehen + Musik-Hören + Sprache-Lesen. An 1 + 6^a oder an 2 + 6^a anzuschließen: Lesen von Büchern, die spezifisch künstlerisch gedruckt sind in einem Raume, in dem Musik ertönt.

1 + 2 + 6^b: Sehen + Musik-Hören + Sprache-Hören. Schon beim Schauspiel erkannten wir musikalische Elemente in der Kantilene des Schauspielers, in der Klangfarbe seines Organs, im Rhythmus seiner Rede. Dieses musikalische Element kann nun losgelöst und gesondert verstärkt werden. Hier hat die Kunstübung des Menschen, namentlich die moderne Theaterregie, sämtliche Übergangsfälle ausgebildet. Mit der Steigerung der in der Sprache beschlossenen Elemente, etwa bei einem Chorsprechen, beginnt die Reihe. Man kann dann zu einem einfach gespielten Schauspiel an einer einzelnen bestimmten Stelle Musik ertönen lassen und durch Vermitteln des Allgemeingefühles der betreffenden Szene das Gefühl des Zuschauers bedeutend verstärken (letzte Szene in Shakespeares Wintermärchen: »Wecke sie, Musik!«). Man kann weiterhin durch Begleitung aller bedeutenden Szenen eines Spieles den ganzen Eindruck des Dramas stark im Musikalischen stützen (Melodrama: erste Fassung von Humperdincks Königskindern). Da nun in solchen Melodramen der Schauspieler

die Kantilene, die Dynamik und den Rhythmus seines Sprechens bereits stark nach der musikalischen Untermalung richten wird, kommt man so in kontinuierlicher Folge zur Domäne dieser Verbindung: zur Oper.

Der Konzeptionsvorgang ist ähnlich wie beim Liede. Ein Text liegt vor, sei er vom Komponisten selber oder von einem anderen gedichtet. Dieser Text gibt in einer Handlung irgendeinen Sachvorgang, der mit bestimmten Gefühlen verknüpft ist, und zwar mit jenen Spezialgefühlen, die gerade zu dieser Handlung gehören. Der Komponist stellt nun diese Spezialvorgänge (soweit er nicht naturalistische Programmusik schreibt) auf die Basis der ihnen zugehörigen Allgemeingefühle, die er tonal ausdrückt. So kommt ein dreifacher Komplex zustande. Ich verstehe die Worte und die Handlung des Dramas und erlebe hier die zugehörigen Gefühle. Zweitens sehe ich die Darstellung, sehe Gesten der Handelnden, Farben und Formen der Dekoration und der Kostüme, und so wird, falls die »Regie« gut, das heißt auf die Gefühlsgrundlage der Handlung gestimmt ist, hier von dem Sichtbaren her mein Gefühlserlebnis verstärkt. Und zum dritten höre ich gleichzeitig die Musik, werde hier durch die Sinnesgefühle der Stimmen und der Instrumente, durch harmonische Komplexe, sowie durch melodische, dynamische, rhythmische Gefühlssymbole sowohl des Gesanges wie des begleitenden Orchesters abermals auf die Gefühlsgrundlage des Geschehens, hier hauptsächlich auf die zugehörigen Allgemeingefühle, hingewiesen: und so kommt durch die Summierung des Weges über drei Sinnesorgane zuweilen tatsächlich ein stark vertiefter Gefühlseindruck zustande. Voraussetzung hierzu aber ist, daß die drei Elemente auch wirklich aufeinander gestimmt sind. Von einem »Gesamtkunstwerk« als höchstem Kunstwerk kann aber gleichwohl nicht die Rede sein, weil ja nicht eine reine Summation stattfindet, sondern die eine Kunst vielfach die andere hindern kann und wird. Man denke nur an das oft so quälende Dehnen sowohl des inhaltlichen Geschehens wie seines formalen Ausgestaltens in der Geste, das durch das Strecken alles Gesprochenen auf das musikalische Gefühlssymbol der Melodie entsteht.

Exkurs.

Über das Wesen des Ästhetischen und über das Werturteil.

Daß allem Vorhergehenden eine andere Anschauung über das Wesen des ästhetischen Gefühles zugrunde liegt, als sie von den Ästhetikern zumeist vertreten wird, wurde bereits in der Einleitung

angedeutet. Es sei hier in einem Exkurse versucht, jene Andeutungen näher auszuführen.

Wir bekennen uns dabei zu der Lehre der Funktionspsychologie. Stumpf hat in einer Abhandlung der Preußischen Akademie der Wissenschaften vom Jahre 1906, die den Titel »Erscheinungen und psychische Funktionen« führt, diese Lehre scharf umrissen dargestellt; wir legen seine Ausführungen dem Folgenden zugrunde.

Nach dieser Lehre setzt sich das seelische Leben in einem grundlegenden Dualismus aus den beiden Elementen der Erscheinungen und der psychischen Funktionen zusammen. Erscheinungen sind dabei alle Inhalte der Sinnesempfindungen, weiter dann deren gleichnamige Gedächtnisbilder (die »bloß vorgestellten« Farben, Töne usw.), sowie die zwischen Erscheinungen bestehenden Verhältnisse. Die psychischen Funktionen bilden drei Gruppen: die intellektuellen, die emotionellen und die voluntaristischen Funktionen [1]).

Es unterliegt nun wohl keinem Zweifel, daß diese drei Funktionen im Leben die mannigfachsten Verschränkungen miteinander eingehen, ganz besonders, da sie nicht etwa bloß nebeneinander, sondern in gewisser Weise auch übereinander angeordnet scheinen. Die intellektuelle Funktion ist noch am ehesten gesondert denkbar, ja wohl auch gesondert zu erleben und zu beobachten. Das reine, völlig unbegleitete Bemerken oder Wahrnehmen von Erscheinungen wird zumindest für die Elemente, für die reinen Empfindungen, von Stumpf als möglich angenommen [2]). Die emotionelle Funktion jedoch, die Gemütsbewegung, ist im eigentlichen Sinne wohl ohne irgendeine vorausgehende intellektuelle Funktion, zumindest irgendein Wahrnehmen, kaum möglich, wenn auch, wie man ohne weiteres zugeben wird, die Anlässe hier zuweilen bis zum völligen Vergessen in das Unbewußte sinken können. Und für die voluntaristische Funktion bemerkt Stumpf ausdrücklich, daß »zwischen den Erscheinungen und den Willensfunktionen zum mindesten noch die intellektuellen Prozesse und die passiven Gemüts-

---

[1]) Stumpf unterscheidet wortgemäß vorerst nur die ersten beiden Gruppen. Doch geht im weiteren Verlaufe aus seiner Abhandlung unzweifelhaft hervor, daß er eine dreifache Gliederung der Funktionen, parallel dem alten »Denken, Fühlen, Wollen« vertritt. »Denn zwischen den Erscheinungen und den Willensfunktionen liegen zum mindesten noch die intellektuellen Prozesse und die passiven Gemütsbewegungen« (S. 27).

[2]) Stumpf, Über Gefühlsempfindungen (Zeitschr. f. Psych. Bd. 44, I. Abteilg. 1907), S. 5: »Dagegen kann nun aber eine Empfindung ganz oder nahezu gefühlsfrei (indifferent) sein, ohne daß sie sich dem Nullpunkt auch nur annähert. Eine graue Fläche oder eine mäßige Druckempfindung kann uns ganz gleichgültig lassen, während sie uns als Empfindungen aufs deutlichste gegenwärtig sind und sich in keiner Weise dem Verschwinden nähern.«

bewegungen liegen«, daß also ohne vorhergegangenes Wahrnehmen und Fühlen ein Wollen nicht auftreten kann.

Doch trotz dieser mannigfachen und innigen Verschränkung können die drei Funktionen nicht nur zur wissenschaftlichen Betrachtung, sondern auch im Erleben annähernd isoliert werden, wenn man die Aufmerksamkeit auf Eine von ihnen ganz besonders richtet. Und entstände dadurch auch nur ein Überwiegen der Intensität der Einen über die Andere, so wird sie dadurch doch zu der besonders Ausgezeichneten, momentan gerade im Brennpunkte des Erlebens Verweilenden. Beim nachdenklichen Lösen einer mathematischen Aufgabe etwa, oder beim genauen Beschreiben des Körperbaues einer Fliege mag Gefühl und Wollen mit beteiligt sein; man tut dem seelischen Verhalten doch nicht Unrecht, wenn man dabei von einem vorwiegend intellektuellen Vorgang spricht. Und in gleicher Weise lassen sich die beiden anderen Funktionen für das Erleben isolierend herausheben, indem man sich ihnen besonders hingibt.

So bietet von vornherein die Hypothese eine nicht geringe Wahrscheinlichkeit, daß es drei große mehr oder minder ineinander übergehende Gruppen des Erlebens gibt, die auf der Isolierung je einer der drei Grundfunktionen beruhen. Es muß also nach dieser Anschauung ein Gebiet der vorwiegend-ausschließlichen Betätigung der intellektuellen Funktion geben: wir haben den zusammenfassenden Ausdruck »wissenschaftliches Denken« dafür. — Es muß zweitens auch ein Gebiet der vorwiegend-ausschließlichen Betätigung der emotionellen Funktion geben: wir haben den zusammenfassenden Ausdruck des »ästhetischen Erlebens« dafür. Dieses Gebiet kann nicht mehr so rein isolierbar sein wie das vorhergehende, da, wie oben bemerkt, der emotionellen Funktion allermeist ein intellektuelles Erfassen vorausgeht; doch kann diese intellektuelle Tätigkeit im Verlaufe des ästhetischen Erlebens fast ganz aus dem Bewußtsein schwinden. — Und schließlich muß es auch ein großes Gebiet der vorwiegend-ausschließlichen Betätigung der voluntaristischen Funktion geben. Die Sprache hat keinen zusammenfassenden Ausdruck dafür; »Ethik« gibt, soweit sie sich nicht rein auf das Fühlen bezieht, nur einen sozial besonders wichtigen, doch verhältnismäßig kleinen Ausschnitt aus dem weit größeren Gesamtkomplex.

Nun gehört das Erleben eines funktionalen Verhaltens zu jenen seelischen Urerlebnissen, die nicht anders als durch das Erleben selber bewiesen werden können, und deren Natur nur durch Beispiele näher erläutert werden kann. Beispiele für ästhetische Erlebnisse hier anzuführen und sie als reine Gefühlserlebnisse zu charakterisieren, erübrigt sich, da dies in den voraufgegangenen Untersuchungen zur Genüge

versucht worden ist. Was hier noch geschehen soll, ist, auf einem indirekten Wege die These über das Wesen des ästhetischen Fühlens als eines möglichst reinen Hingebens an die emotionelle Funktion zu stützen.

Wir behaupten, daß man als das allen ästhetischen Erlebnissen (vor der Natur wie vor Kunstwerken, und gleichgültig ob solchen mit negativem oder positivem Werturteil als Resultat) Gemeinsame und spezifisch Eignende beobachten kann, daß sie in nichts anderem als einem einfachen, reinen Hingeben an das Gefühlserlebnis selber bestehen. Die Art des Gefühles ist dabei völlig gleichgültig. Der stärkste Affekt oder die leiseste Gefühlsbetonung eines Sinneseindruckes führen sofort zur spezifischen Art des ästhetischen Erlebnisses, sowie man sich mit möglichst vollständiger Ausschaltung der intellektuellen sowie der voluntaristischen Funktion rein dem Fühlen selber hingibt.

Ist nun die These wahr, daß das ästhetische Erleben auf der Isoliertheit des Erlebens irgend eines Gefühlsvorganges an sich beruht, so muß sich sofort eine Störung in ihm zeigen, sowie man diese Isolierung durchbricht. Es fragt sich zu diesem indirekten Beweise also, ob das ästhetische Verhalten durch ein dazutretendes ausgesprochen intellektuelles oder voluntaristisches Verhalten gestört wird.

Nun scheint uns, daß man diesen Störungsvorgang in allen Graden und Kombinationen tatsächlich erleben und beobachtungsgemäß belegen kann. Wiederum am besten durch Selbstbeobachtung. Doch wären hier wohl auch ausgedehntere Experimente an Versuchspersonen möglich.

1. Jedes bewußte intellektuelle Verhalten stört das ästhetische Erlebnis.

Als Beispiele seien die banalsten gewählt, die wohl jedermann aus seinem Erleben kennt. — Man stehe vor der Natur, etwa einer Hochgebirgslandschaft, die so stark gefühlsmäßig packend sei, daß jedes intellektuelle und voluntaristische Verhalten weit zurückgedrängt ist. Man beobachte, wie das Wesen des seelischen Verhaltens dabei ein intellektuell völlig untätiges sowie willentlich völlig passives ist, ein einfaches Hingeben an die Gefühlsbegleitung der eben zufällig vorliegenden Naturkonstellation. Und nun frage man sich plötzlich nach dem Namen eines Berges oder Gletschers oder Gebirgszuges, man denke zur Orientierung an die Karte, oder frage den Führer: und sofort fühlt man deutlich eine Störung im »ästhetischen Erlebnis«, auch wenn man die Augen nicht vom Objekt abgewendet, die dem ursprünglichen Erlebnis zugrunde liegenden »Erscheinungen« also in keiner Weise verändert hat. Oder man stehe »ergriffen« vor einem

Bilde, d. h. man gebe sich völlig seiner Gefühlsbegleitung hin und frage sich dann plötzlich nach Zeit, Land, Autor des Werkes, man schlage im Katalog nach: und man fühlt sofort das Wegschwinden der ästhetischen Stimmung, man »erwacht« aus der »Versunkenheit«, aus dem »Rausche«, aus der »Entrücktheit«, und wie die Ausdrücke sonst noch heißen mögen, die die Sprache für diesen denkens- und willensfreien Zustand gebildet hat. Stets führt ein intellektuelles Verhalten erfahrungsgemäß aus dem Genusse heraus, läßt zumindest den Grad der »Verzückung« sofort sinken.

Man könnte hier einwenden, daß die Menschen, wenn dies in aller Schärfe wahr wäre, längst jedes Erkunden und Analysieren vor natur- oder kunstschönen Dingen gelassen hätten. Doch man trifft den Vorgang wohl eigentlicher, wenn man sich klar macht, daß all dieses Erkunden und Analysieren eben wieder nur im Dienste einer Gefühlsverstärkung steht. Wenn ich nämlich vorerst als Namen eines Gebirges oder Berges Einen erfrage, der schon an sich, als Name, aus meiner Vergangenheit oder von meiner Erziehung her, eine starke Gefühlsbegleitung besitzt, wenn ich etwa erfahre, daß das, was ich gerade mit solcher Ergriffenheit sehe, der »Großglockner« ist, oder der »Olymp«, oder »Italien«, so helfen mir einerseits oft bestimmte historische Kenntnisse, Einzelheiten oder Zusammenhänge besser zu bemerken und dann aufzunehmen [1]); anderseits wird der Boden für das Gefühlserlebnis gleichsam vorbereitet, aufgelockert, wenn ich etwa von einem Musikstück erfahre, daß es von Beethoven ist, zu einem Gedichte all das erinnere, was sich an den Namen »Goethe« knüpft, bei einem Bilde, und sei es einem mittelmäßigen, den Namen Rembrandts als den des Künstlers aus dem Katalog ersehe. Und was ferner die intellektuell-formale Analyse eines Kunstwerkes anlangt, so ist zu bedenken, daß das Bemerken von Einzelheiten, das Zusammenfassen zu Komplexen, das Aufsuchen kompositioneller Hauptpunkte und was es sonst noch an kunstanalytischen Gepflogenheiten geben mag, sicher für den Augenblick und während der intellektuellen Handlung das rein ästhetische Verhalten empfindlich beeinflußt, den Genuß wie den Verdruß stört und durch die Störung mindert. Gibt man sich aber nach der Analyse abermals dem Gefühlserlebnis hin, so wird dieses vor guten Kunstwerken ein vertieftes und erweitertes sein müssen. Denn während das Gefühlserlebnis beim ersten Erblicken oder Hören oder Lesen des Kunstwerkes auf einem mehr oder minder noch unklaren und in den Einzelheiten verschwommenen Auffassen des

[1]) Vgl. v. Allesch, Über das Verhältnis der Ästhetik zur Psychologie. Zeitschr. f. Psych. Bd. 54 (1910), S. 476 ff.

Ganzen beruhte, stützt jetzt jedes Einzelergebnis der Analyse den Gefühlsvorgang. Das bemerkte, intellektuell erfaßte Tatsachenmaterial ist jetzt eben numerisch einfach größer. Und sofern die durch die Analyse gefundenen Einzelheiten oder Verbundenheiten geeignet sind, bereichernde Gefühle zu tragen und zu vermitteln (auch das Gegenteil ist häufig: daß die Analyse die Leerheit eines Werkes aufzeigt, das beim ersten noch unklaren Aufnehmen positiv gefühlsvermittelnd gewirkt hatte), sofern sind der gefühlsvermittelnden Elemente nach der Analyse eben mehr geworden, und das ästhetische Erlebnis muß sich demgemäß verstärken. Man muß nur den Weg von der intellektuellen Analyse zum möglichst reinen Gefühlserlebnis, das auf die Ergebnisse der Analyse gestützt ist, wieder zurückfinden und gehen.

So scheint sich von dieser Seite aus die Isolierung des ästhetischen Verhaltens von jeder intellektuellen Tätigkeit als notwendig erweisen zu lassen. Doch ist dabei strenge zu beachten, daß sich diese Isolierung nicht auf den ästhetischen Inhalt bezieht, sondern nur auf das funktionale ästhetische Verhalten, das für uns in einem reinen, ungestörten Hingeben an einen Gefühlsablauf besteht. Der ästhetische Inhalt ist in Wirklichkeit in den seltensten Fällen isoliert. Selbst bei den reinen Sinnesgefühlen lassen sich vielfach Assoziationen feststellen, die durchaus mit zum ästhetischen Erlebnis gehören. So wenn man sich bei einem frischen Gelbgrün an Frühlingsstimmungen erinnert, ein Rot zornig findet, ein Gelb als gleißend aufnimmt. Bei den Inhaltsgefühlen steigert sich dann dieser assoziative Faktor aufs stärkste. Er findet sich nun einmal im ästhetischen Erleben und ist bis zum Einschlag der fernsten Gefühlsbetonung auszuspinnen, die in ihren Elementen im Kunstwerke selber gestützt wird. Und auch bei den Formalgefühlen, ja bei diesen vielleicht sogar am stärksten (man denke an die Gefühlsvermittlung eines »Trauermarsches«), schwingen alle möglichen Erlebnisse, die dem vermittelten Allgemeingefühle die Nahrung geben, mit. So ist diese Isolierung durchaus eine der Funktion, nicht des Inhaltes, und zwar vorerst eine Isolierung der emotionellen Funktion gegenüber der intellektuellen.

2. Jede Betätigung der voluntaristischen Funktion, jedes Begehren oder Wollen stört das ästhetische Verhalten.

Auch hier kann man sagen: wenn das »ästhetische Verhalten« in nichts anderem als im reinen Betätigen der emotionellen Funktionen bestehen soll, so muß jedes Dazutreten eines voluntaristischen Faktors jenes rein ästhetische Erlebnis stören; und auch hier ließe sich diese Tatsache wohl durch Experimente erweisen. Einige Beispiele, und wiederum solche, die jedermann aus dem Erleben kennt, mögen die Behauptung stützen.

Wenn ich bei jenem oben angeführten Beispiele der »schönen Aussicht« etwa den besseren Platz meines Nebenstehenden zu erlangen suche; wenn ich eine Blume, die mir gefällt, zu rauben suche; wenn ich ein mich entzückendes Kunstwerk erwerben will; ja sowie ich während des ästhetischen Aktes auch nur den leisesten Wunsch irgendwelcher Art in mir aufsteigen lasse, nimmt die Tiefe des rein ästhetischen Erlebnisses sofort ab. Und stehen wir gar Erlebnissen gegenüber, die uns aus diesem oder jenem Grunde stark zum aktiven Handeln aufrufen, sehen wir etwa dem Quälen eines Tieres zu, so mag der Sachvorgang an sich in noch so günstiger Beleuchtung, Färbung, bei noch so »schönen« Formen des Täters oder des Tieres sich abspielen: sowie wir zum Zwecke einer Veränderung des Sachinhaltes des Erlebnisses in das Geschehene selbst mit einzugreifen suchen, kann das Erlebnis im allgemeinen nicht mehr ästhetisch wirksam werden. Auch wenn wir in einem derartigen Falle selber nichts tun, etwa weil wir einer Übermacht gegenüberstehen, so ist der Eingriff doch innerlich gewollt, wenn auch auf Grund von Erwägungen zurückgehalten: und ein ästhetisches Erleben des Vorganges ist damit verhindert. Das Gegenbeispiel aber beweist, daß auch die besonders stark zum Wollen aufrufenden Handlungen in ihrer reinen Gefühlsbetonung genossen und damit ästhetisch wirksam werden können, wenn es einmal der Zufall so günstig fügt, daß wir vom eigenen Wollen absehen können. Wenn wir etwa einer mutig-starken Tat zusehen, bei der der Tatende die glückliche Endführung des Vorganges zu gewährleisten scheint — etwa der Rettung eines kleinen Kindes aus Ertrinkensgefahr in ruhigem Wasser durch einen sicheren, guten Schwimmer —, so werden wir leicht imstande sein, alles Eigenvoluntaristische zurückzudrängen und fallen zu lassen und dann voll den »schönen Anblick« der sicheren, kräftigen Bewegungen des Schwimmers, des Farben- und Lichtspieles, der Fügung und Geschlossenheit der Handlung zu genießen. Ästhetisch entzückte Beschreibungen kühner Heldentaten, mächtiger Naturkatastrophen, großer Brände wären sonst gar nicht zu verstehen. Und eine kleine banale Stütze für diese Anschauung mag sein, daß man das Schauspiel eines großen Brandes ästhetisch viel voller genießen kann, wenn man weiß, daß der Betroffene »versichert«, also gegen Schaden geschützt ist, als wenn man die Hütten armer Bauern und deren einzige, ungesicherte Habe niederbrennen sieht. Wenn unser Wollen beruhigt ist, sinken wir in jene passive Stimmung zurück, die einfach den Sachvorgang bloß dazu benützt, um das Gefühl, das ihn begleitet, zu erleben, und machen damit das typische Verhalten des »ästhetischen Genusses« durch.

Von hier aus bietet sich wohl auch die befriedigende Lösung für

das von den Ästhetikern immer wieder gebrachte Beispiel der »schönen Frau«. Es ist wohl bei ehrlicher Analyse nicht zu bestreiten, daß auch das »ästhetische Betrachten« einer schönen Frau oder gar eines schönen nackten Frauenkörpers für den Mann erotisch betont ist. Und dies tut dem ästhetischen Genießen keinerlei Abbruch. Es ist wirklich kein Grund abzusehen, weshalb gerade die im Leben doch so starken und so wichtigen erotischen Gefühlserlebnisse aus der künstlich-künstlerischen Gefühlsvermittlung ausgeschlossen werden sollten. Und ihr Ausschluß ist auch immer bloß von der Theorie dekretiert, niemals von der Praxis der Kunstübung befolgt worden. Werden doch viel weniger wichtige Gefühlsgruppen, wie etwa die Sinnesgefühle, zuzeiten fast ausschließlich gepflegt. Und es würde eine außerordentliche Verarmung der Künste bedeuten, wenn man wirklich einmal Ernst mit dem Ausschließen alles Erotischen machen würde, sofern die Aufgabe überhaupt durchführbar ist. Man braucht also die erotischen Komplexe in den Künsten absolut nicht zu negieren oder zu leugnen, auch ihnen nicht das allzu durchsichtige Mäntelchen der »Sterne, die man nicht begehrt« umzuhängen; sondern man bleibt mit der Erfahrung wie mit der Theorie völlig im Einklange, wenn man zugesteht, daß im Hingeben gerade an die erotischen oder erotisch-betonten Elemente eines daraufhin geschaffenen Kunstwerkes sein »ästhetischer Genuß« hauptsächlich begründet ist. Von der Venus Giorgiones zur Io Correggios, von den erotischen Geschehnissen in Richard Straußens »naturalistischer Programmsymphonie« des Till Eulenspiegel zu den Liebesmelodien Wagners im Siegfried, von Walthers »Unter der linden an der heide« zu Goethes Liebeslyrik oder gar zu den Märchen des Orients, überall begegnen uns tausendfach die Vermittlungen erotischer Gefühle im Kunstwerk, und eine strenge Durchführung ihrer Ausschaltung erweist durch ihre Unmöglichkeit ihre Sinnlosigkeit. Wir verlangen bloß ein gewisses »Niveau« der Darbietung, eine Frage, die in die Diskussion des Werturteils bei diesen Spezialfällen gehörte und sich anscheinend rein aus »Kulturgepflogenheiten« herschreibt. Wenn also auch Farbenfreuden oder andere Sinnesgefühle sowie rein formale Entzückungen zu einer erotisch konzipierten Gestaltung hinzutreten können, so führt zweifellos doch das rein gefühlsmäßige Erleben der eigentlich erotischen Gefühle, das Hingeben an ihre Lebendigkeit zu genau demselben ästhetischen Erlebnis, wie das rein gefühlsmäßige Hingeben an irgend welche anderen Gefühle, die der Tragik oder der Sehnsucht oder der Freude oder der Heiterkeit, vor der Natur wie vor dem Kunstwerk; und erst wenn ich vor der Natur oder dem Kunstwerke mein Wollen lebendig werden lasse, vor der Natur etwa danach strebe, die Frau

in meinen Besitz zu bringen, dann erst wird, wie in allen anderen Fällen so auch hier, durch dieses Wollen das rein ästhetische Erleben geschädigt.

Gruppengemäß und individuell äußerst verschieden sind dabei die Grenzen, innerhalb welcher den verschiedenen Menschen ein rein ästhetisches Verhalten ohne voluntaristische Störung noch möglich ist. War, wie in der Antike, Kriegsgefangenen und Verbrechern gegenüber der Wille zum Helfen ausgeschaltet, so konnten auch die höher kultivierten Menschen der damaligen Zeiten die größten Grausamkeiten und Folterungen als ästhetische Erlebnisse mit ansehen; sie gaben sich dem Schauerlichen und Aufregenden selber hin, erlebten das Grausen an sich als ablaufendes Gefühl und verhielten sich dabei »ästhetisch«. Tausende können heute noch auf Grund minderer seelischer Kultur oder gröberer emotioneller Konstitution bei Stierkämpfen das »Mitgefühl« ethischer Art, das zum willentlichen Eingreifen in die den anderen schädigende Handlung treibt, völlig zurückdrängen und das Schreck- und Angstgefühl an sich, also ästhetisch erleben. Hunderte moderner und kultivierter Menschen können beim Zusehen von Boxkämpfen ganz ähnliche Gefühle von Spannung und Lösung erleben, wie beim Betrachten eines Dramas, weil ihnen ständig bewußt bleibt, daß es sich bloß um ein Inohnmachtschlagen, nicht um dauernde, schwere körperliche Schädigung des anderen handelt, und sie eine so starke »ästhetische Freude« am Erleben der Kampf- und Spannungsgefühle selber haben, daß der kleinere Trieb zum Helfen dagegen verschwindet. Ja, wir sehen alle noch mit Freude zwei gewandt und kühn raufenden Kindern zu, und wir müssen schon eine wesentliche Schädigung des einen wahrnehmen, damit wir aus der rein gefühlsgenießenden, d. h. ästhetischen Haltung zum Wollen und Helfen aufgerufen werden. — Und es gibt Menschen, die auf Grund einer besonderen seelischen Konstitution jenes Fallenlassen aller voluntaristischen Funktionen besonders leicht bewerkstelligen können und dadurch oft die schrecklichsten, den gewöhnlichen Menschen zum stärksten Abwehrwollen aufrufenden Situationen rein auf ihre Gefühlsbegleitung hin mitzuerleben vermögen. Sie können etwa den Tod eines Menschen mit ansehen und dabei alles Voluntaristische, jedes Helfenwollen so zurückdrängen, daß sie die Situation rein emotionell, ästhetisch erleben (wie, als Parallelfall, der Arzt durch Abstumpfung der Gefühlsbegleitung einen rettungslos Kranken, bei dem ein Wollen keinen Sinn mehr hätte, rein intellektuell zu beobachten imstande ist). Die Sprache hat das richtige Wort der »Ästheten« für diese Klasse von Menschen gewählt. Denn unbestreitbar tritt bei ihnen durch Ausschalten alles Voluntaristischen, das sich auf den Nebenmenschen bezieht (was ent-

weder in angeborener »Amoral« oder in einer gewissen Dekadence begründet sein mag), eine außerordentliche Erweiterung des ästhetischen Erlebnisbereiches ein.

Mit dieser Ausschaltung des Voluntaristischen hängt auch die Möglichkeit der ästhetischen Lust am Tragischen zusammen. Alle jene Erlebnisse, die sonst stark zum Förder- oder Abwehrwollen aufrufen, müssen uns als eben jetzt unwirklich, als bloß »dargestellt« oder »gespielt« bewußt sein, um zu ästhetischer Wirksamkeit gelangen zu können. Das Bild der Marter des hl. Erasmus von Dirk Bouts, bei der die Gedärme des gebunden Daliegenden aus einem kleinen Einschnitt des Leibes langsam auf eine Haspel gezogen werden; die Ermordung des hl. Thomas im Bilde des Meisters Francke, wo der Kniende blutüberströmt mit seinem letzten Blick die Augen der Mörder sucht; die Marter der hl. Agathe von Tiepolo, die die abgeschnittenen Brüste der schmerzensbleichen Frau offen auf einer Schüssel zeigt; die Vergiftungsszene von Ferdinand und Luise in Schillers Kabale und Liebe: wir würden all dies nicht »ästhetisch« empfinden und erleben können, wenn wir nicht, bei aller momentanen Gefühlserschütterung, wüßten, daß das Gift, das hier getrunken wird, eben kein Gift ist, daß die beiden Schauspieler am Leben bleiben werden, daß, solange die Angelegenheit Buchdrama ist, sie vom Dichter bloß erdacht wurde, um dem Zwecke der Gefühlsvermittlung zu dienen. — Und es läßt sich leicht von hier aus der wesentliche Unterschied zu jenem Entsetzen feststellen, mit dem wir etwa in einer rein historischen Darstellung von besonderen Greueltaten lesen, deren Tatsächlichkeit erwiesen ist. — Oder man denke sich, daß in der Schlußszene des Hamlet der eine der Fechter durch einen Unglücksfall wirklich verwundet werde, und das ästhetische Erlebnis ist sofort gestört. Der letzte Sinn alles ästhetischen Verhaltens ist ja das Bereichern um Gefühlserlebnisse; und das Trauerspiel dient dieser Bereicherung, indem wir hier Gelegenheit haben, ohne wirkliche eigene Gefahren tragische Gefühle, Angst und Schrecken, Mitleid und Grauen, Haß und Todesfurcht rein gefühlsmäßig zu erleben.

So scheint sich als Definition des ästhetischen Verhaltens die Formel festhalten zu lassen: *es ist das Erleben irgendwelcher Gefühlsvorgänge um ihrer selbst willen.* Diese Gefühlsvorgänge müssen von allem Intellektuellen und Voluntaristischen, von jedem Denken und Wollen freigehalten werden: man ist gleichsam dumm und willenlos während des ästhetischen Genusses. Man beobachtet eine gewisse »Entrücktheit« aus den übrigen Zusammenhängen des Lebens an sich, man gibt sich hin, erlebt eine Gefühlsbegleitung, in Natur oder Kunst, an Hand irgendwelcher objektiver

Daten, die eine reine Vermittlerrolle spielen. Die »ästhetischen Gefühle« bilden keine Sonderklasse innerhalb der Gefühle selber, ihre spezifische Differenz ist nicht eine des Inhaltes, sondern sie bezieht sich rein auf die Funktion und besteht in einer möglichst strengen Isolierung des Gefühlsablaufes selber. Man gerät in die »ästhetische Verfassung«, wenn man stark und einseitig die Gefühlsbetonungen der Dinge in sich leben und wirken läßt, ohne etwas anderes zu tun, als die Sinnesorgane offen und zur Aufnahme bereit zu halten. Abgeblendet, gleichsam dumm und passiv geht der ästhetische Akt vor sich und ähnelt damit der ursprünglichen ästhetischen Konzeption beim Künstler, die immer aus dem Gefühle vor sich geht, zu einem vorhandenen Gefühle ihre Farben, Inhalte, Formen, ihre Klänge und Melodien, ihre Worte, Reime, Rhythmen, ihr Thema oder ihren Aufbau, allgemein: ihr sinnlich erfahrbares Gewand erfindet.

Damit ist nun gegeben, daß alle, aber auch alle denkbaren Gefühlserschütterungen, die wir irgendwie erfahren können, ästhetisch wirksam werden können. Jedes Gefühl, vom erdennahesten Sinnesgefühl bis zum weltenfernsten religiösen, das ausschweifendste Phantasiegefühl wie die leiseste Gefühlsbetonung irgendeines abstrakten Denkvorganges, kann in irgendeinem ästhetischen Erlebnis lebendig werden [1]).

---

[1]) Damit wäre natürlich auch gesagt, daß der Humor und das Komische mit zum Ästhetischen gehören als irgendwelche der vielen möglichen Gefühle, die zum Inhalte des Natur-Erlebens gehören, und damit auch zu dem eines ästhetischen Erlebens werden können. Es ist auch gar kein Grund abzusehen, weshalb man sich irgendeinem Kontrastgefühle, oder was sonst das Wesen des Komischen ausmachen mag, nicht ebenso sollte hingeben können, wie dem Gefühle des Erhabenen, oder des Sehnsuchtsvollen, oder irgendeinem anderen. Die Karikatur in der bildenden Kunst hat denselben Platz wie der Witz in den redenden Künsten. Sie müssen gefühlsmäßig wirksam werden, um ästhetisch zu wirken; die Sprache sagt dann, sie »zünden«. — Es ist nach den entwickelten Anschauungen auch klar, warum gerade die Architektur und die Musik in so geringem Grade den Humor und Witz kennen. Sie arbeiten zum Teil mit Sinnesgefühlen, aber in der Hauptsache mit Allgemeingefühlen. Hier nun sind Kontrastwirkungen viel schwerer und spärlicher zusammenzustellen als gerade bei sachlichen Inhalten. Soweit diese beiden Künste aber den Humor oder die Komik kennen, werden diese ästhetisch genau so wirksam, wie in den anderen Künsten. Man denke nur an Wagners Meistersinger, an die Szenen des Beckmesser, oder an die Variationen des Meistersingerthemas durch die Holzbläser im Vorspiel. Und wenn auf einen Ton der höchsten Pikkoloflöte plötzlich und unvermittelt das Kontrafagott antwortet, oder wenn das sehnsüchtig-traurige Thema des Pilgerchores im Tannhäuser durch rhythmische Verschiebungen in einen lustigen Clownsgesang gewandelt wird, so kann man beim Wirksamwerden dieser Gefühlskontraste im komischen Erlebnis genau dasselbe seelische Verhalten konstatieren, das auch beim ästhetischen Erlebnis des Tragischen oder des Lyrischen, des Erhabenen oder des Trivialen, des Sentimentalen

So ergibt sich auf Grund der Funktionenteilung eine klare Auseinanderlegung dreier menschlicher Seelengebiete.

Das rein intellektuelle Leben besteht in der möglichst unbeirrten Anwendung aller intellektuellen Funktionen, des »Bemerkens von Erscheinungen und ihren Verhältnissen, des Zusammenfassens von Erscheinungen zu Komplexen, der Begriffsbildung, des Auffassens und Urteilens«. — Das ästhetische Leben besteht im möglichst unbeirrten Wirkenlassen der überhaupt möglichen Gefühle, der Gefühlsempfindungen (Sinnesgefühle) sowohl wie der Gemütsbewegungen (Ding-, Vorgangs- und Allgemeingefühle), sowie der ihrer Beziehungen untereinander, die mit den Erlebnissen und bei der seelischen Verarbeitung und Verbindung der Erlebnisse auftreten und wirksam werden. — Das »praktische« Leben im weitesten Sinne besteht in dem irgendwie eingestellten Begehren oder Wollen, das sich auf die Sachinhalte der Welt richtet, ursprünglich und auch heute noch hauptsächlich von den Gefühlsbetonungen, aber auch vielfach von intellektuellen Erwägungen geleitet wird und in irgendeinem Tun oder Handeln endet.

Scheint es so möglich, das ästhetische Erlebnis definitorisch zu fassen, so tritt die Frage nach dem Werturteil innerhalb der ästhetischen Erlebnisse, also die Frage nach »schön« oder »häßlich«, schon klarer hervor.

Das Wesen des Ästhetischen kann nicht etwa umgekehrt aus dem Wesen des Schönen abgeleitet werden, wie es oft geschieht. Ein derartiges Vorgehen muß auf eine zu enge Formulierung führen. Denn ersichtlich kann dem Negativwerten, dem Häßlichfinden einer Sache kein anderer seelischer Vorgang zugrunde liegen, als dem Positivwerten, dem Schönfinden einer Sache. Der ästhetische Vorgang ist das Übergeordnete, Frühere, der »Wert« aber erst etwas, was in ihm eingeschlossen bleibt oder sich aus ihm erst ergibt.

Auch diese Anschauung stimmt zu dem, was Stumpf in seiner Abhandlung über die Erscheinungen und die psychischen Funktionen rein erkenntnistheoretisch festgelegt hat. Stumpf stellt dort in einem »Exkurs über Gebilde psychischer Funktionen« (S. 28 ff.) fest, daß »jede Funktion, außer der grundlegenden des Wahrnehmens, ein Korrelat hat, dessen allgemeine Natur, wie die der Funktion selbst, nur durch Beispiele erläutert werden kann«. Diese Korrelate nennt Stumpf »Gebilde«. Er nennt dort z. B. (S. 29) einen »Inbegriff«, was »als

---

oder des Sehnsüchtigen oder des Affektierten oder irgendeines anderen Gefühles besteht: man gibt sich völlig und einseitig dem Gefühle selber hin.

spezifisches Ergebnis einer Zusammenfassung im Bewußtsein auftritt«. »Der Inbegriff ist nicht die zusammenfassende Funktion selbst, noch auch das zusammengefaßte Material. Er ist das notwendige Korrelat der zusammenfassenden Funktion«. Und nachdem noch die »Begriffe« als Gebilde der intellektuellen Funktion des »begrifflichen Denkens« genannt werden (»das Erfassen der einfachsten Begriffe ist eine Funktion, die Begriffe selbst ihr Korrelat«), die »Sachverhalte« als Gebilde des »Urteilens«, folgt, für Fühlen und Wollen zusammengefaßt, der Absatz (S. 30): »Auch bei den emotionellen Funktionen findet sich das nämliche. Was wir Werte oder Güter nennen, mit allen ihren Klassen und Gegensätzen (Erfreuliches, Erwünschtes, Fürchterliches, Wohlgefälliges und Hinfälliges, Mittel und Zweck, Vorzuziehendes und Verwerfliches usw.), fällt unter den Begriff des Gebildes. Es sind die spezifischen Gefühls- und Willensinhalte, zu unterscheiden ebenso von den Funktionen selbst wie von den Erscheinungen (und weiterhin den Gegenständen), worauf sie sich beziehen.«

Man kann nun nach allem vorhergehenden wohl sagen: Wenn das ästhetische Erleben wirklich nichts anderes als ein einfaches, ungehemmtes Erleben eines Gefühlsvorganges an sich ist, so kann über dieses Gefühl selber unmöglich ein dauernder Streit bestehen. Es gehört zu dem im Erleben unmittelbar Gegebenen. Vorerst: »daß über unmittelbar Gegebenes Streit sein kann, darf nicht wundernehmen, da die Existenz einer Sache außer allem Zweifel stehen und doch die genauere Beschreibung ihrer Details Schwierigkeiten machen kann« [1]. Ist jedoch diese genauere Beschreibung einmal erfolgt, und hat man ihre Details kontrolliert, so wird sich leicht eine Einigkeit herstellen. So scheint uns, daß sich darüber, welche Gefühle in einem Kunstwerke beschlossen sind, Einigkeit erzielen lassen muß. Eine traurige Melodie kann so allen gleicherweise als traurig, die Sixtinische Madonna als das Bild der ausgeglichensten Gefühle, Werther als voll Sturm und Dranges bewiesen, durch genaueste Beschreibung der großen Zusammenhänge und der kleinsten Details erwiesen werden. Hier sind wir völlig auf festester Basis; und jemanden, der nicht zugeben würde, daß die erste Hirtenweise aus Tristan wehmütig ist, würden wir ebenso als anormal ausschließen, wie wir dies etwa mit einem Rotblinden tun.

Dieses beschreibende Beweisen trifft in gleicher Weise alle Gefühlsgruppen, sowohl die Sinnesgefühle, wie die Inhaltsgefühle, wie die in Symbole gebundenen Allgemeingefühle, und alle ihre Beziehungen.

---

[1]) Stumpf, Erscheinungen und psychische Funktionen, S. 6.

Über die in einem Kunstwerke beschlossenen Gefühle kann also kein dauernder Streit sein. Wohl aber über die Art des sich aus dem Gefühl ergebenden Korrelats, über seinen Wert.

Erst nachdem wir also das in einem Kunstwerke beschlossene Gefühl objektiv bindend für alle festgestellt haben, fühlen wir es nach und fragen nach dem Gebilde, das es in uns erzeugt: nach seinem Wert, den es für uns hat.

Da zeigt sich nun zwischen den intellektuellen und den emotionellen Funktionen ein wesentlicher Unterschied. Während die intellektuellen Funktionen bei der weitaus größten Zahl der Menschen zu den im wesentlichen gleichen Gebilden führen[1]), können die Gebilde der emotionellen Funktionen, der Werte, von Mensch zu Mensch außerordentlich verschieden sein. Die Menschen bilden bei gleichem sachlichem Materiale meist dieselben Begriffe, ihr Urteilen pflegt zu den gleichen Sachverhalten zu führen. Doch ihren Wertungen, ihren ästhetischen Urteilen kommt keinerlei Allgemeingültigkeit zu, sondern es sind dies Gruppenurteile, die nur für die Individuen relativ gleicher Veranlagung und gleicher Erfahrung Geltung haben.

Es scheint uns nun, als ließe sich dennoch ein allgemeiner Satz über das ästhetische Werten von Gefühlen finden, der in gleicher Weise für die Natur wie für die Kunst gilt. Dieser Satz muß den weitesten Umfang haben und, entsprechend der Variabilität der wirklichen ästhetischen Urteile, einen Variabilitätsfaktor selber enthalten. Es scheint, in diesem Sinne, zu gelten, daß wir positiv alles das werten, was unserer gegenwärtigen inneren Gesamtverfassung nach als eine Bereicherung unseres Gefühlslebens wirksam wird. Die Relativität ist durch die »gegenwärtige Gesamtverfassung« gegeben. Für das umfassende Zusammennehmen aller gefühlserschütternden Vorgänge, die unter die Namen »Naturschönes« und »Kunstschönes« fallen können, unter eine allgemeine Wertformel (man denke nur an den weiten Bereich des »Charakteristisch-Häßlichen«) scheint aber keine engere Formulierung möglich. Alles Gefühlsvermittelnde der Natur, sowie alles Gefühlsvermittelnde in Kunstwerken erleben wir dann als »schön«, werten wir dann

[1]) Es wäre übrigens die Frage einer »vergleichenden Erkenntnistheorie«, festzustellen, ob dies auch für Völker gilt, die weit voneinander entfernt leben und gar nicht rassenverwandt sind. Nach Erfahrungen, die der Kunsthistoriker im Verkehre mit Japanern macht, denen es z. B. unmöglich ist, in unserem Sinne von »Rembrandt« zu sprechen, da sie wohl die einzelnen Bilder eines Malers mit dessen Namen bezeichnen, den Begriff der betreffenden Persönlichkeit aber angeblich absolut nicht zu bilden imstande sind, ist dieser Zweifel vielleicht erlaubt.

positiv, wenn wir von ihm eine Bereicherung unseres Gefühlslebens erfahren.

Damit ist nicht gesagt, daß nicht ein mehrmaliger Genuß eines und desselben Natur- oder Kunstschönen möglich wäre. Ich kann ein und dasselbe Gefühl oftmals hintereinander, mit Zwischenräumen, als Bereicherung erleben, da ja innerhalb der Karenzzeiten das Erlebnis in den Bezirk des momentan Unbewußten zurückgesunken ist. Und schon wenn ich an ein gefühlsvermittelndes Erlebnis in Natur oder Kunst zurückdenke und mir den Anlaß vorstellungsmäßig reproduziere, erlebe ich ja gleichsam, wenn auch abgeschwächt, das ursprüngliche Erlebnis zum zweitenmal. — Sicher bleibt von hier aus nur die auch durch die Erfahrung bestätigte Tatsache, daß ein andauerndes und immer wiederholtes Erleben desselben Natur- oder Kunstschönen zur »Abstumpfung« führen muß. Das Gefühl der Bereicherung steigt anfänglich in rascher Kurve bei intensiver Beschäftigung und näherem Kennenlernen eines wertvollen Objektes. Man mache aber nur wirklich einmal den Versuch, das schönste Gedicht Goethes zehnmal in jeder Stunde einen ganzen Tag lang zu lesen, und man wird bald merken, wie der Eindruck ein immer geringerer wird. Die Bereicherung hat stattgefunden, hat ihren Höhepunkt erreicht, ist noch frisch und lebendig in der Seele, und führt damit zu einer Gleichgültigkeit gegen das eben noch reizvolle Objekt, da uns dieses alle seine möglichen Gefühlswirkungen bereits übermittelt hat.

Dieser Gesichtspunkt der Gefühlsbereicherung wird nun für das Verständnis des Werturteils in der Praxis des Erlebens außerordentlich wichtig. Wenn es wahr ist, daß das Werturteil, das wir über ein Kunstwerk fällen, letzten Endes auf diesem Bereicherungsgefühl beruht, so ist auch ohne weiteres klar, warum die Werturteile einerseits so sehr voneinander abweichen, anderseits sich aber auch wieder in so fest und sicher umgrenzte Gruppen zusammenfassen lassen. Jedem Menschen gibt im Leben etwas anderes eine Bereicherung; aber jeder Mensch stellt sich im Leben mit jenen Dingen, die er als »Genüsse« sucht, auch wieder in eine größere Gruppe ähnlich Gearteter ein; und diese Gruppenurteile des Lebens finden sich genau entsprechend in den Urteilen des Kunstbereiches wieder.

Die Mehrzahl der Menschen ist durchschnittsbegabt, also weder sehr intelligent noch sehr reich an Gefühlen; und diese Tatsache (man denke nur an die Millionen, die nicht in der Großstadt, sondern in den Provinzstädten und auf dem Lande leben) spiegelt sich im Bereiche des Kunsterlebens wieder. So wie im wirklichen Erleben die Gedanken und Gefühle des Durchschnitts den meisten zugänglich sind, besondere Artung aber fast immer abgelehnt wird, so auch im

Kunstbereiche. Die Banalität dieser Tatsache erschwert es, sie niederzuschreiben; aber sie bleibt wahr. Und man darf sich nicht etwa durch die heute allgemein üblichen Kunstgeschichten über diese Tatsache täuschen lassen. Es ist wissenschaftlich unumgänglich, daß auch einmal eine Geschichte der Majoritätswerturteile geschrieben werde; eine Geschichte, die nicht jene Künstler nennt und an die erste Stelle rückt, die einem ganz seltenen Minoritätsurteil nach die Bedeutendsten sind und, in einfacher Vergewaltigung einer großen Majorität durch eine ganz kleine, kulturell vielleicht höher stehende Minorität heute auch von jenen immer als die Größten anerkannt werden, sondern eine Geschichte, die jene Künstler nennt und bespricht, die zu ihrer Zeit die beliebtesten, bekanntesten, dem Zeit-(Massen-)Gefühl entsprechenden waren. Um ein Beispiel zu nennen: die den langweiligen, philiströsen Gerard Dou als den weitaus Berühmteren, Beliebteren, seine Zeitgenossen weitaus Bereichernderen gegen Rembrandt aufzeigt. Diese »Geschichte der beliebtesten Kunstwerke«, der *zu ihrer Zeit* am meisten gelesenen Bücher, am liebsten gekauften Bilder, am öftesten gehörten Musikstücke, am häufigsten gesungenen Lieder würde eine völlig andere sein als die Geschichte der »wahrhaft« großen Künstler und Werke; und es ist wohl weiterhin zweifellos, daß auch dieses »wahrhaft« nicht einhellig zustande kommt. Wir erleben in jedem Dezennium den Versuch, ein Kunstwerk oder einen Künstler, der von jener kultivierteren Minorität als bedeutend anerkannt ist, zu stürzen, so daß man auch hier sagen kann: das kulturell gültige Werturteil über Kunstwerke und Künstler wird von der *Majorität jener kleinen Minorität* entschieden, die sich letzthin auf der Höhe und der Masse des Volkes gegenüber fortgeschrittener und verständiger fühlt.

Bevor wir nun in eine Diskussion des Verhältnisses eines auf »Bereicherung« gestützten Werturteiles zu den einzelnen Gefühlsgruppen eingehen, muß vorerst eine Fehlerquelle ausgeschaltet werden, die in weitestem Umfange das Werturteil vor Kunstwerken fälscht.

Ruht der Wert eines Kunstwerkes auf seiner Gefühlsvermittlung, so zeigt die Analyse vieler Werturteile, daß eine Fälschung dieses Prozesses oft dadurch eintritt, daß ein Kunstwerk nicht als *Erreger*, sondern als *Auslöser* von Gefühlen benützt wird. Wir haben alle von unserer Vergangenheit her Gefühle in uns, die gleichsam latent liegen und auf irgend einen Anlaß hin plötzlich lebendig werden können, und zwar in einem Grade, der nicht durch Stärke oder Inhalt des Anlasses bedingt ist, sondern in seiner Intensität von der Artung dieses Anlasses oft völlig unabhängig sein kann. Auf Grund

gleichsam latenter Spannungsenergien findet in ganz ähnlichem Grade ein plötzliches Freiwerden von Gemütsbewegungen statt, wie etwa beim Öffnen einer Schleuse große Wassermengen in Bewegung geraten können, ohne daß die Kraft der Schleusenöffnung zu der lebendig gewordenen Kraft der Wassermassen in irgend einem rationalen Verhältnisse steht; oder wie ein Funke eine Pulvermenge zur Explosion bringen kann, wobei man dann den Funken nicht als »Ursache« der eingetretenen Zerstörungen, sondern nur als »Auslöser« vorhanden gewesener latenter Energien bezeichnen kann, durch deren Lebendigwerden in der Folge die größten Erschütterungen hervorgerufen wurden. Die Fälle, in denen Kunstwerke derartig als Auslöser bereits vorher in uns vorhandener Gefühle benützt werden und die eingetretene Gefühlserschütterung dann dem Kunstwerke selber zugute geschrieben wird, sind außerordentlich groß. Das bezeichnendste Beispiel ist der Kultus der »Andenken«. Man hat etwa in Rotenburg die stärksten Gefühlserschütterungen erfahren und empfindet derart mit Recht diese Stadt als besonders »schön«, nämlich in besonderem Grade um neuartige und besondere Gefühle bereichernd. Man kauft dann dort ein »Andenken«, etwa einen der Tortürme der Stadt, in schlechtestem Materiale, in mindestwertiger Ausführung. Sieht man nun einmal späterhin dieses schlechte Stück an, so ist es wohl dazu geeignet, rein assoziativ auf einen Schlag alle jene Gefühle wieder in uns lebendig werden zu lassen, die wir in Rotenburg selber erlebt haben. Wir erfahren also eine besonders starke Gefühlserschütterung, schreiben diese Gefühlsbewegung dem betreffenden Stück, das ja bloß die schon vorher latent in uns vorhanden gewesenen Gefühle auslöste, selber zu, und nennen es besonders »schön«, da es besonders gefühlsvermittelnd gewirkt hat. Wirklich tausendfältig werden derartig falsche Werturteile auf Grund eigener vorausgegangener Erlebnisse gefällt. Man denke daran, wie eine Mutter, die ein Kind verloren hat, Dramen empfindet, die dieses Thema vielleicht nur ganz nebensächlich anschlagen, wie in der Fremde »Heimatsklänge« wirken, wie selbst Goethes ganze Anschauung Italiens und seiner Kunstwerke so durchaus von vorerlebten Gefühlen beherrscht scheint, zu deren Inslebenrufen der geringste Anlaß, das unbedeutendste Stück oft gut genug waren, um dann mit aller Fülle des im Herzen Goethes an Gefühlen Erlösten ausgestattet zu werden.

Alle diese Werturteile auf Grund von Auslösungen schon vorher in uns liegender Gefühle müssen also vorerst ausgeschaltet werden. Unser Inneres muß beim Kunstgenuß wie eine photographische Platte eingestellt sein, mit allen Möglichkeiten der Reaktion ausgestattet, doch nur mit jenen Gefühlen wirklich reagierend, deren Inhalt, Stärke

und Umfang sich wirklich in objektiven Daten des Kunstwerkes belegen lassen. Für diese Abgrenzung der wirklich vom Kunstwerke verursachend erregten von den bloß ausgelösten Gefühlen hat v. Allesch in einer Untersuchung »Über das Verhältnis der Ästhetik zur Psychologie« die Kriterien aufgestellt[1]), und er konnte bestimmt abgrenzen, wie weit hier sowohl mit den direkten Reaktionen wie mit den sachlichen und historischen Assoziationen gegangen werden darf. Er stellt im besonderen das Verhältnis der Erfüllung auf[2]), das stets zwischen den erregten Gefühlen und den formalen Daten bestehen muß. Es fußt, kurz zusammengefaßt, darin, daß nur jene Gefühle zum Kunstwerke lebendig werden dürfen, die wirklich in Daten des Werkes belegt werden können, sowie daß die Assoziationen so weit auszuspinnen sind, wie sie, in Gegebenheiten des Kunstwerkes selber gestützt, einen Gefühlseinschlag mit geben. Wir setzen also für alles Folgende voraus, daß es sich nur um Werturteile handelt, die auf Grund von Gefühlen gefällt werden, die im Kunstwerke selber ihre Erfüllung finden.

Gehen wir nun die drei Gruppen der Gefühle, die Sinnesgefühle, die Inhaltsgefühle und die Formalgefühle auf ihr Verhältnis zum Werturteil hin durch, so zeigt sich die Relativität bei den drei Gruppen verschieden verteilt. Überall ist sie, eben auf dem Verhältnis der Bereicherung fußend, vorhanden, aber nicht bei allen drei Gruppen in gleich hohem Grade.

Bei den Sinnesgefühlen am stärksten. Auch wenn wir vorerst die biologisch wichtigeren Sinnesgefühle des Geschmacks und des Geruchs herausheben, finden wir selbst hier keine Konstanz der Werturteile. Die Meinung, daß biologisch fördernde Gerüche und Geschmäcke immer positiv, die schädigenden negativ gewertet werden, hat sich nicht als durchaus bindend herausgestellt. Manches Förderliche (z. B. Medikamente) schmeckt schlecht, manches Schädigende (z. B. Narkotika) gut. Nichtsdestoweniger kann man doch sagen, daß im allgemeinsten Geschmäcke und Gerüche, die lebenfördernd sind, etwa Geschmack und Geruch einer frischen Frucht, positiv gefühlsvermittelnd, die Sinnesgefühle verfaulter oder verwesender Stoffe, die der Physis abträglich wären, negativ gefühlsvermittelnd wirken. Im übrigen aber findet sich auch hier schon der ganze Umkreis der Relativitäten, der der »gegenwärtigen Gesamtverfassung« des Subjektes entspricht: individuelle, zeitliche, örtlich-klimatische, generelle Variationen, zu denen noch die Erscheinungen der aktiven Anpassungsvorgänge

---

[1]) Zeitschr. f. Psych. Bd. 54 (1910), S. 402 ff.

[2]) v. Allesch, ebenda S. 511—527.

im Leben jedes einzelnen kommen, sei es, daß sie in positivem Sinne zur Gewöhnung, oder in negativem Sinne zur Abstumpfung führen.

Gleichwohl bleibt auch für die höheren Sinne von Auge und Ohr die Grunderfahrung bestehen, daß allzu starke Reize wegen der Schädigung des Aufnahmeorgans, allzu schwache Reize wegen der Nötigung zu besonders großer Anstrengung bei der Aufnahme meist negativ gewertet werden. Innerhalb dieser weiten Grenzen treten dann die mannigfachsten Variabilitätsfaktoren auf, und die Frage kann nur dahin lauten, ob diese Faktoren überhaupt ausschließbar sind.

Als Beispiel, wie die »Bereicherung« von der gegebenen Kulturlage des Aufnehmenden abhängt, wie sie aber dann, wenn sie auf Grund dieser Kulturlage empfunden wurde, ihre Richtigkeit ohne Rücksicht auf die Übereinstimmung mit den Urteilen anderer Aufnehmender behält, sei ein ganz einfaches aus dem Gebiete der Augen-Sinnesgefühle gewählt.

Man stelle eine Versuchsperson vor den Genter Altar der Brüder van Eyck, wie er in besonderer Zusammenstellung in Berlin im Kaiser-Friedrich-Museum hängt, und frage sie nach der »Schönheit« der verschiedenen Blau, die die Himmelsstücke des unteren Mittelbildes und der unteren Seitentafeln zeigen. Das Mittelbild, das eine spätere Kopie des Eyckschen Originals von Michiel van Coxie ist, hat nämlich andere Farbwerte als die Seitentafeln, die Eycksche Originale sind. Findet nun dieses Auge das Blau des Mittelbildes, das hart und kalt ist, »schöner«, das heißt im Erlebnis stärker seelisch bereichernd als das Blau der Seitenbilder, so bleibt nichts übrig, als einfach aus der Erfahrung zu konstatieren, daß dieses grobe, grelle, harte Blau nur einem Auge gefällt, das noch wenig Farben als seelische Bereicherung erlebt hat, das einer so wenig farblich kultivierten Seele zugehört, daß für sie ein grober, plumper Eindruck noch eine Bereicherung bedeutet. Für kultiviertere Augen, das heißt für Augen, die schon mehr Farben wirklich gefühlsvermittelnd erlebt und bereits vielfältigere Erfahrungen gemacht haben, bedeutet das Blau der Seitenflügel, das von Eyck selber herrührt, in seinen grauen, weißen, silbrigen Schattierungen, im Belebteren der Oberfläche, im Saftigeren des Eindrucks eine ungleich größere Bereicherung. Es wertet das Blau der Seitenflügel »schöner« als das der Mitteltafel, während das der Mitteltafel dem gröberen und schwerfälligen Auge »schöner« ist. Und nun geschieht dies von beiden Teilen aus mit Recht. Beide Teile haben von sich aus richtig gewertet. Tatsächlich bietet die brutalere Farbe, der brutalere Ton einer Trompete, der gröbere Geruch, der robustere Geschmack dem noch »unkultivierten« Auge und Menschen,

das heißt dem Auge und dem Menschen ohne vielfältige Erfahrungen, die größere seelische Bereicherung.

Ist so bei den Sinnesgefühlen zu beobachten, daß diese vom Standpunkte des einzelnen aus durchaus berechtigte Verschieblichkeit der Werturteile die außerordentlichste Mannigfaltigkeit besitzt, so daß wohl kaum zwei Individuen zu finden sein werden, denen etwa dieselbe Nuance einer Farbe am besten gefällt, so stellt sich bei den Inhaltsgefühlen ein etwas festeres Verhältnis heraus. Hier ist die Verschiedenheit nicht mehr ganz so groß. Es werden sich mehr sachliche Inhalte der Welt und der Kunstwerke feststellen lassen, die gleicherweise wenigstens den Mitgliedern eines und desselben Kulturkreises von vornherein gefallen oder mißfallen. Gleichwohl bleibt eine sehr starke Relativität auch in der Wertung der Inhaltsgefühle bestehen. Wer im Leben etwa die kräftigen Erlebnisse den sentimentalen vorzieht, wird dies auch in der Kunst tun. Und auch hier stellt sich der Mensch »höherer Kultur«, das heißt reicherer und differenzierterer Erfahrungen in eine andere Gruppe ein, als der primitive Bauer. Darum gilt auch hier die Relativität, daß beide für ihre Gruppe recht haben.

Fragen wir vorerst noch nach den Formalgefühlen, so ist bei ihnen die Übereinstimmung in den verschiedenen Werturteilen wohl am größten. Hier, im Bereich der Allgemeingefühle, werten die Menschen wohl am ähnlichsten. Die Schwierigkeit liegt dabei nur in dem Erkennen der in Gefühlssymbolen verarbeiteten Gefühle. Hier spricht der Unterschied zwischen Geübten und Ungeübten am stärksten. Sind Farbennuancen oder Klangunterschiede verhältnismäßig leicht zu erkennen, wird das Erleben von Inhaltsgefühlen im natürlichen Dasein andauernd geübt, so braucht es einer gewissen speziellen Schulung, aus reinen Formen, aus »Gefühlssymbolen« die in ihnen beschlossenen Allgemeingefühle zu lesen. Ist aber einmal die Auflösung des Gefühlssymbols gelungen, so wird auch hier der einzelne von jenem Gefühle stärker bereichert, das seiner Art, seinem Typus als Mensch mehr entspricht.

Um nun dies ganze Problem im Kern zu durchschauen, darf man, wie schon mehrfach angedeutet, nicht an der Tatsache vorbeigehen, daß das Werturteil in den Künsten — nachdem man einmal zur Erkenntnis der verarbeiteten Gefühle gekommen ist — durchaus auf dem Werturteil des wirklichen Erlebens ruht. Ja eigentlich in nichts vom Werturteil des »gewöhnlichen Lebens« verschieden ist. Wer auf einem Bilde das gröbere Blau höher wertet, dem wird es auch im Leben besser gefallen, der wird auch bei der Wahl zwischen zwei blauen Bändern das uns gröber erscheinende vorziehen. Auch das Gefallen des täglichen Lebens ist ein rein ästhetisches Urteil

und unterscheidet sich in nichts von jenem vor einem Kunstwerke. Und daher beginnt die Schwierigkeit dieser Entscheidung bereits im Leben. Womit wollen wir im Leben beweisen, daß der, dem dies Blau gefällt, ein »kultivierteres«, jener ein »unkultivierteres« Auge hat? Womit wollen wir im Leben überhaupt beweisen, daß der eine ein »bedeutender«, der andere ein »unbedeutender« Mensch ist? Wir sagen ohne weiteres: Goethe ist als Mensch bedeutender gewesen als Wieland, Napoleon bedeutender als Ludwig XVI. Und die Kriterien dieser Werturteile sind völlig dieselben, wie in der Kunst; bloß daß sich bisher ebensowenig für diese wie für jene feste Maßstäbe haben aufstellen lassen. Und es ist mehr als wahrscheinlich, daß es solche auch hier nicht gibt. Das Werturteil ist auch im Leben ein Gruppenurteil, gilt für einen kleinen Kreis ähnlicher Menschen. Dabei entscheidet auch im Leben die Majorität einer kleinen Minoritätsgruppe gegen die große Menge aller Menschen. Und auch hier im Leben läuft es auf eine Vergewaltigung des Werturteiles der größeren Mehrzahl hinaus, wenn ihr die meisten ihrer Lieblinge von jenem Gerichtshofe genommen werden.

Und wie im Leben für Napoleon und Wilhelm Tell, so gilt das Werturteil mit nicht geringerer, aber auch nicht mit größerer Beschränkung in der Kunst bei Goethe und Wieland, bei Michelangelo und Perugino, bei Beethoven und Johann Strauß. Die Uneinigkeit im Werturteil folgt notwendig aus der Verschiedenheit einmal der natürlichen Anlagen, und zweitens der persönlichen Lebensschicksale und Erfahrungen. Zuerst müßte die seelische Gesamtlage bei allen Menschen dieselbe sein, um dann von demselben Eindruck auch den gleichen seelischen Zuwachs zu erfahren. Da diese Nivellierung aber bei der außerordentlich großen Zahl von Variabeln in Anlage, Vererbung, Erziehung, Nahrung, Milieu, Erfahrungen usw. völlig unerreichbar scheint, wird sich wohl kein festerer Satz als Grundlage des Werturteils in Leben und Kunst aufstellen lassen, als der der jeweiligen seelischen Bereicherung. Wir werten, als Gruppenurteil, innerhalb dessen sich dann noch die einmalig persönliche Schattierung sondert, in Leben und Kunst alles das positiv, von dem wir irgendeine seelische Bereicherung erfahren. Und werten es auf der Skala nach dem Grade dieser persönlichen Bereicherung.

So bleibt schließlich nichts anderes übrig, als die Lösung darin zu suchen, daß jedes ästhetische Werturteil, das vom Standpunkte der seelischen Gefühlsbereicherung aus gefällt wurde, individuell berechtigt ist; daß es aber dann weiterhin jener höchstkultivierten Minorität gestattet bleibt, auch derartige von berechtigtem Standpunkte aus gefällten Werturteile abzulehnen, indem sie den ganzen Menschen

ablehnt, dem das betreffende ästhetische Erlebnis eine Bereicherung verschafft hatte. Wir sagen bei derart individuell berechtigten Werturteilen, mit denen wir nicht einverstanden sind, nicht mehr, daß der betreffende Mensch »nichts verstehe«, sondern daß er eben selber minderwertig sei, also konsequenterweise auch von einem minderwertigen Kunstwerke, als einem, das eben seiner Kulturlage entspricht, bereichert werden muß. Wer der Seele Peruginos oder John Fields ähnlich geartet ist, muß durch die in deren Werken gebrachten Gefühle stärker bereichert werden, als durch die in den Werken Michelangelos oder Beethovens gebrachten, die ihm nicht »liegen«, die er ablehnt, da ihm die hier beschlossenen Gefühle rein menschlich nichts geben. Wir können also derartige, auf richtigem Verstehen beruhende Werturteile als solche keineswegs anfechten, sondern uns bleibt nur der Ausweg, den Urteilenden selber als Menschen abzulehnen, ihn in eine Gruppe Gleicher einzustellen, deren Urteil wir deswegen nicht als bindend für uns anerkennen, weil wir der ganzen Gruppe eine geringere Kultur, eine allgemein menschliche Minderwertigkeit zuschreiben. —

Von diesem Standpunkte des ästhetischen Natur- und Kunsterlebens als einer Gefühlsbereicherung aus ist dann auch die Frage nach dem »charakteristisch Häßlichen« zu erledigen, das wir positiv werten. Schon im Beiwort »charakteristisch« liegt eigentlich das positive Urteil. Eine recht groteske Bulldogge oder ein Affenpinscher gibt uns eben durch die einmalig-seltene Zusammenstellung von Formen ein Erlebnis, das uns als solches bereichert, uns damit wertvoll ist. — Und späte Bilder von Frans Hals, die innerhalb der bildenden Künste immer als Beispiel für »Häßliches«, das dennoch »schön« ist, angeführt werden, vermitteln uns die Kenntnis und das Erleben einer müden, alten Seele, die sich aus dem Leben nichts mehr macht, die in jener Weise ganz alter Leute, die alles durchgekostet haben, etwas fahrig und lässig auf die Dinge dieser Welt sieht, und sie so hinstellt. Das Erleben eines solchen seelischen Komplexes ist für Menschen, die auf das Leben eingestellt sind, wertvoll. Und wenn auch die Bilder aus Hals gesunden Mannesjahren sicher menschlich stärker, schöner und wertvoller sind, so wollen wir doch die lässige und teils leise verachtende, teils die Formen dieser Welt überhaupt nicht mehr berücksichtigende Weise, die so viele alte Künstler haben (der alte Fontane, der alte Donatello), nicht missen. Als menschlich-seelisches Erlebnis vermitteln uns derartige Kunstwerke bedeutsame Erfahrungen, bereichern uns in der Kenntnis der Menschen und ihrer Gefühle, und werden damit wertvoll.

Man braucht dabei gar nicht beim charakteristisch Häßlichen stehen

zu bleiben. Selbst das, was wir im wirklichen Leben moralisch verwerfen, ja selbst das direkt Verbrecherische kann im Erleben des Kunstwerkes Bereicherungen bieten. Eine junge Mutter mag nie in die Versuchung gekommen sein, ihr Kind zu töten. Lebt sie die Gretchentragödie nach, läßt sie alle die Freuden und das ganze Leid, allen Kampf und Wahnsinn in sich beim Lesen oder Hören lebendig werden, so ist sie um die tiefen Erlebnisse dieses Schicksals wenigstens in der Phantasie reicher geworden. Sie kennt nun Dinge und seelische Bewegungen, die sie in Wirklichkeit vielleicht nie erlebt, nie auch nur von ferne geahnt hätte. So lernt man die Seelen der großen Verbrecher bei Shakespeare kennen, so lebt man den Hjalmar Ibsens nach, und stirbt nach alledem am Ende seines Lebens um die mannigfachsten Erfahrungen und Gefühle reicher, als hätte man sich um diese fremden Schicksale nie gekümmert. Der eigene Erlebenskreis jedes Menschen ist meist ein sehr beschränkter. Man kann nur Ein Schicksal als das eigene im Laufe der Jahre erfahren, man ist nur einmal jung und alt. Sich den Weg auszudenken, wie es anders hätte kommen können, wenn man in dieser oder jener Entscheidungsstunde nach der anderen Seite entschieden hätte, bildet den Inhalt vieler Tagträume der meisten Menschen. Das Kunstwerk nun gibt dem Einzelnen die Möglichkeit, Hunderte von Schicksalen zu erleben, heute ein Abenteurer, morgen ein König oder ein Mörder oder auch ein Philister zu sein. Tausendfach erweitert sich so das Gefühlsleben des Einzelnen, und nicht nach »schön« und »häßlich« wird da geschieden, sondern nach dem Grade der seelischen Bereicherung, die wir erfahren haben, fällen wir unsere Urteile.

Es scheint also, als könnte man so manche Klippe des ästhetischen Werturteils, im Leben wie in der Kunst, umgehen, wenn man statt »schön« und »häßlich« wertvoll und wertlos sagen würde. Und diese Ansicht wird durch jede historische Betrachtung gestützt. Denn der Kunsthistoriker kennt sehr viele Werke, die er als gänzlich wertlos bezeichnet, obwohl sie »schön« sind, und »häßliche«, die ihm viel menschlichen Wert zu haben scheinen. Geht man der Sache nach und stellt Kunstwerke zusammen, die von den Kultivierten, von den Menschen mit reicher Erfahrung, abgelehnt werden, so findet man, daß man sie meist viel charakteristischer als mit »häßlich« mit Ausdrücken wie »dumm, flach, hohl, menschlich wertlos« bezeichnen kann. Eine banale Operettenmelodie muß nicht häßlich sein. Sondern auf den Wert ihrer seelischen Bereicherung hin befragt, stellt sie sich als eine dar, die aus einem ganz landläufigen, gewöhnlichen Gefühl heraus geschaffen wurde. Minderwertige Kunstwerke werden nicht so sehr von Künstlern geschaffen, die die Technik ihres

Metiers nicht beherrschen, als von solchen, die menschlich dem Durchschnitt angehören. Und das Gefühl, das sie so im Kunstwerke mitteilen, ist eben ein so plattes, alltägliches, man liest aus allen Formen und Inhalten so sehr die rein menschliche Minderwertigkeit, daß man das Kunstwerk ablehnt. Man könnte durch die ganze Geschichte aller Künste durchkommen, ohne die Worte »schön« oder »häßlich« zu gebrauchen. Man hat hundert andere Worte der Sprache, die weit schärfer charakterisieren. Und zu sagen: ein Bild wäre dumm, eine Melodie wäre flach und gewöhnlich, ein Gedicht kindisch und albern, trifft deswegen den Kern der Sache viel besser, weil es sich beim ästhetischen Erlebnis eben um Gefühlserlebnisse handelt, die, so reich wie die des Lebens selber, auch nach Wert und Unwert völlig denen des Lebens entsprechen. Insofern ist eben jedes Urteil über ein Kunstwerk ein Urteil über den Menschen im Künstler, und zwar über den Menschen in der Stunde des Schaffens. So wertvoll seine Gefühle in dieser Stunde waren, so wertvoll wird, bei gelungener Form, das Kunstwerk sein.

Doch auch bei nicht ganz gelungener Form. Bloß von diesem Gesichtspunkte der seelischen Bereicherung aus ist es überhaupt erklärlich, wieso wir an primitiven Kunstwerken so große ästhetische Freuden erleben können. Wertvolle Menschen hat es fast zu allen Zeiten gegeben, also auch oft in jenen, in denen die Technik, die formale Beherrschung von Material und Werkzeug noch nicht völlig ausgebildet war. Die Künstler dieser Zeiten sind vorsichtig, und oft unbeholfen im Schritt. Aber wir lesen aus den Formen, aus den Gefühlssymbolen den menschlichen Wert, der das Werk geboren hat, und sind sofort bereit, alle Ungeschicklichkeiten des Formalen zu übersehen. Nur von hier aus ist der Unterschied zu verstehen, den wir etwa auch zwischen den besten Kinderzeichnungen und den Zeichnungen archaischer Kulturen machen. Wir fühlen dort das einfach Ungeschickte, hinter dem nichts steht, die kindlich-spielerische Seele, die nichts menschlich Wertvolles zu geben hat, weil sie selber noch nichts erlebte. Und wir fühlen bei den archaischen Kunstwerken auf dem Wege der Einfühlung sicher heraus, was etwa Ernstes oder Heiteres, Sehnsüchtiges im Volkslied, Herbes in der archaischen griechischen Skulptur, jedenfalls aber menschlich Reifes, also im Erleben seelisch Bereicherndes dahinter liegt.

Daß es gleichwohl von diesem Standpunkt aus keine »ewige« Schönheit geben kann, ist klar. Doch es scheint auch kein Verlust, wenn diese eigentümliche Ansicht, die gerade für Kunstwerte kein Altern und Sterben kennen will, aufgegeben wird. Es ist begreiflich, daß es für Zeitspannen, innerhalb deren sich das Wesen des

Menschen nicht stark verändert hat, immer möglich sein wird, die rein menschlichen Werte auch aus alten Formen, die vor vielen Jahrhunderten gebildet wurden, zu erfühlen. Aber es muß doch schließlich auch Zeiten und Kulturen geben, die uns so fern gerückt sind, daß uns ihre damaligen menschlichen Werte nichts mehr geben. Man denke nur an die altmexikanische Kultur, oder auch selbst an manche »ritterlichen Werte« des deutschen Mittelalters. Auch Gefühle altern und sterben, und was vor Jahrtausenden oder Jahrhunderten den höchsten Wert für die Volksgenossen gehabt haben mag, kann heute völlig tot sein. Wahr ist an diesem Schlagwort von der ewigen Schönheit und von der niemals vergänglichen Kraft der wahrhaft großen Kunstwerke nur, daß wir eben in jenem abendländischen Kulturkreise, den wir überblicken, das, was wir »große Menschlichkeit« nennen, durch Studium und Einarbeiten in die früheren Lebensverhältnisse und Gepflogenheiten auch aus sehr alten Formen schließlich zu lesen vermögen. Und daß uns dann, wenn wir es einmal erschlossen haben, das Gefühl eines bedeutenden griechischen Menschen, der Dichter oder Bildhauer war, ebenso bereichern kann, wie wenn er heute leben würde. Die Form, in die er seine Gefühle faßte, ist dann eben für uns lebendig und verständlich geworden. Und dies ist schließlich der letzte Zweck aller kunsthistorischen Beschäftigung.

Damit soll aber keineswegs gesagt sein, daß nicht von Niedergangs- und Verfallzeiten in den Künsten gesprochen werden darf. Es gibt Jahrzehnte und Jahrhunderte, die nur künstlerisch Minderwertiges geleistet haben. Sicher ist jede Form und jede Kunst der berechtigte Ausdruck des Zeitgefühles. Aber dieses Zeitgefühl selber kann ja, bei absteigender Kultur, ein minderwertiges gewesen sein und von uns als solches verstanden und erkannt werden. Die ganze koptische Kunst zum Beispiel (um auf das noch strittige Gebiet des 17. Jahrhunderts nicht einzugehen), die Kunst eines Volkskreises Nordägyptens zwischen dem vierten und achten nachchristlichen Jahrhundert, ist völlig minderwertig, das typische Beispiel einer Verfallskunst, und bleibt dies auch, wenn man noch so tief in sie eindringt und ihre Formen schließlich ganz versteht. Der ganze Volkskreis sank aus der spätantiken Kultur in Unkultur hinab, seine Kunstwerke wurden in zunehmendem Maße schlechter, weil seine ganze Kultur und damit auch sein Gefühlsleben immer mehr sank, und schließlich wurde ein Tiefstand erreicht, der Werke produzierte, die gerade als Verfallserscheinungen einen außerordentlichen dokumentarischen Wert besitzen. Rettungen ganzer Kulturen auf Grund der Ansicht, daß jeder Kunstausdruck als solcher den gleichen hohen Wert habe (wie etwa die jüngst versuchten der künstlerischen Kultur Deutschlands

im 19., Englands im 18. Jahrhundert), sind unmöglich und müssen mißlingen. Wie es zu allen Zeiten gute und schlechte Künstler gegeben hat, so hat es auch immer ganze Zeitspannen gegeben, die andere an allgemeiner künstlerischer Kultur überragten; und dagegen Jahrzehnte oder Jahrhunderte, in denen sowohl der allgemeine künstlerische Durchschnitt, wie auch die Leistungen der unter ihren Genossen Bedeutendsten sehr tief standen; sei es, weil die ganze Kultur sank, sei es auch, weil die besten Kräfte des Volkes in Gebiete drängten, die zur Zeit für die Entwicklung des Ganzen wichtiger waren als die Künste. —

Fragen wir aber nun zum Schlusse, ob sich vielleicht Prinzipien des Werturteils für jene Minorität der »Verständigen« selber, der Höchstkultivierten, aufstellen lassen, so scheint die Geschichte zu lehren, daß, abgesehen von den reinen Zeiturteilen über die gerade heute lebendige Kunst, tatsächlich eine gewisse Konstanz der Wertung zu beobachten ist.

Wir haben im vorhergehenden das »naturalistische Kunstwerk« als reinen Wiederholungsfall des Naturschönen zur Genüge zu rehabilitieren versucht. Wir konnten dabei feststellen, daß die drei Gruppen von Gefühlsanlässen: die Träger der Sinnesgefühle, der Inhalt, und die sich aus den Grenzen des Inhaltes ergebende objektive Form möglichst genau kopiert werden können. Und zwar waren uns diese drei Gruppen vorerst als Anlässe für Gefühlsvermittlungen gleichwertig. Weiterhin konnten wir aber feststellen, daß der Mensch die Fähigkeit besitzt, diese drei Anlaßgruppen von sich aus zu verändern. Er kann in den Sinnesgefühls-Anlässen, wie im Inhalte, wie in den formalen Elementen von der Natur abweichen. Er verändert oder erfindet Farben und Töne, um seinen »Farbengeschmack« oder sein »Klanggefühl«, das sich sonst gar nicht in der Natur findet, auszudrücken und zu vermitteln; er erdenkt sich Inhalte, Dinge und Vorgänge, Probleme, Schicksale, Irrungen und Wirrungen, Heldenhaftes und Närrisches, das die Elemente der wirklichen Sachinhalte der Welt aufs freieste kombinieren mag, und als ästhetisches Element mindestens die Wichtigkeit der Sinnesgefühle besitzt; und endlich verändert der Künstler auch die Formen, die Grenzen der Dinge und Vorgänge, indem er sie möglichst zu Ausdruckswerten, zu Gefühlssymbolen umarbeitet, die ohne allzugroße Rücksicht auf die objektiven Vorbilder am eindringlichsten zu Trägern des persönlichen Künstlertemperamentes werden können.

Nun erweist die Geschichte, daß jene »Minorität der Hervorragendsten« die Kunstwerke desto höher wertet, je weiter sie auf diesen drei Bahnen der Sinnes-, Inhalts- und Formalgefühle von der Natur

abstehen, und dabei diese Entfernung durch das Einarbeiten von starken und möglichst individuellen, erstmaligen und einmaligen Persönlichkeitsgefühlen erreichen. Je näher ein Kunstwerk dem wirklichen Naturgeschehen steht, eines desto geringeren einmalig-eigenen Temperamentes bedarf der Künstler. Der strengste und objektivste Charakter in Sinnesgefühlsträgern, Inhalt und Form wird von jenem Künstler erreicht werden, der mit der größten Zähigkeit daran festhält, die Dinge so geben zu wollen, wie sie »sind«, das heißt wie er sie bei immer wiederholter Wahrnehmung im wesentlichen immer wieder vorfindet; der also ganz von der eigenen »Auffassung« absieht, und möglichst jene Gefühle zu geben trachtet, die dem Natursein und -Geschehen selber innewohnen. Die Gefühlsvermittlung geht andauernd vom Objekt zum Subjekt, das Subjekt verhält sich diesen Anlässen gegenüber nicht selber »schöpferisch«, sondern kopierend, und so muß dem fertigen Werk hauptsächlich die Gefühlsvermittlung des kopierten Objektes anhängen. Man könnte sagen: der Eindruck des Objektes wird aufgesucht, und durch möglichst gerechtes Kopieren auch dem Kunstwerk zu erhalten gesucht. Die Künstler des anderen Extremes aber suchen nicht das Erlebnis im Eindruck, suchen nicht die Impression eines Naturvorwurfes, um diesen dann als Träger der Naturgefühle zu kopieren; sondern sie suchen den Ausdruck, die Expression von Gefühlen, die sie auf Grund ihrer menschlichen Artung in sich haben, und zu deren Ausdruck sie jetzt eben Sinnesgefühlsträger, Inhalte, Formen des wirklichen Geschehens umbilden. Durch diese Umbildung werden die Sinnesgefühlsträger Vermittler eines besonderen, seltenen, einmaligen Erlebnisses, die Inhalte vermitteln in ihren Kombinationen und originalen Verflechtungen das Erleben einer seltenen »Phantasie«, die Formen werden zu individuellen Gefühlssymbolen, und vermitteln das Erlebnis einer einmaligen, persönlichen Artung. Das ganze Kunstwerk wird naturfern, ganz auf die zufällig-persönliche Konstellation einer Einzelseele gestellt; vermittelt uns dadurch Gefühle, die wir in der Natur niemals hätten erleben können, und die mit alledem, schon durch ihre Seltenheit, einen außerordentlichen Bereicherungswert bekommen. Dabei kann dieser Symbolkomplex wieder entweder zur Herausarbeitung des größten Menschlich-Typischen benützt werden, oder in seiner Empfindlichkeit und Variationsfähigkeit den feinsten Schattierungen persönlicher Artung zum Ausdruck dienen. In beiden Fällen aber, ob Michelangelo oder Dürer, wird er in seiner Naturferne ganz besonders wertvoll. Die Geschichte lehrt, daß jene richtende Minorität das Erlebnis der persönlichen Artung Michelangelos höher wertet, als das mehr objektiv orientierte Ghirlandajos, daß ihr Grünewald oder Dürer höher stehen als Multscher oder Pleydenwurff,

daß Lederer gegen Rodin, Beethoven gegen Richard Strauß, der späte Goethe gegen Kleist die von ihr höher gewerteten Gefühlserlebnisse vermitteln. So läßt sich vielleicht die Skala vom naturnahen zum naturfernen Kunstwerk tatsächlich auch als Wertskala denken, auf der wir jenes Kunstwerk am höchsten werten, das die originalsten Sinnesgefühle, die seltensten inhaltlichen Phantasien, die tiefsten Allgemeingefühle, sei es in typischer Fassung oder in persönlicher Differenzierung, in einmaligen Formen vermittelt. Und da nun schließlich kein Zweifel ist, daß man weder mit den Sinnesgefühlen noch mit den Phantasie-Inhaltsgefühlen so naturfern werden kann, wie mit den Allgemeingefühlen, so gelten schließlich diese Allgemeingefühle, die ja im objektiven Naturgeschehen überhaupt nicht existieren, eine reine Menschensache sind, in ihren formalen Fassungen als die höchsten künstlerischen Bildungen; die »Form« bekommt gegenüber den Farben und dem Inhalte den Vorrang, und das eigentlich und am höchsten künstlerische Problem wird in ihr gesucht. Je stärker und originaler die Form, die Gefühlssymbole, die der Künstler schafft, desto höher stellt ihn jene Minorität auf der Skala der künstlerischen Werte. —

So schwierig es aber nach alledem scheint, bei den so verschiedenen und so vielfach versponnenen Verhältnissen sichere theoretische Grundlagen für das Werturteil in den Künsten zu gewinnen, so leicht ist es eigentlich in der Praxis für den Geschulten und im betreffenden Kunstgebiet Erfahrenen, sich über Wert oder Unwert eines Kunstwerkes klar zu werden. Handelt es sich doch um ein Urteil ganz ähnlicher Struktur, wie man es hundertfach im Leben bei der Beurteilung irgendeines Nebenmenschen fällt. Der Künstler unterscheidet sich ja nur durch zwei Fähigkeiten von dem »gewöhnlichen« und dabei seelisch gleich bedeutenden Menschen. Die erste, eine rein zufällig-äußerliche, liegt in dem angeborenen Talent der technischen Fähigkeit, etwas Erlebtes in Worten, Tönen, Formen oder Farben überhaupt festhalten zu können. Die zweite, die den größeren Künstler macht, besteht in der Eignung, für die ihn beherrschenden Gefühle auch Ausdrucksformen erfinden zu können, also seine Einmaligkeit und seltene Art dem Mit- und Nacherleben anderer, die ihn nicht persönlich kennen, möglich zu machen.

Es hat nun sicher zu allen Zeiten Menschen gegeben, die ebenso bedeutend, nach Phantasie und Gefühl ebenso begabt waren, wie die Künstler, deren Werke uns erhalten blieben, die aber verschollen und vergessen sind, weil sie nicht die äußeren Fähigkeiten besaßen, ihr seelisches Erleben so zu fixieren, daß es von der Nachwelt kennen gelernt und nacherlebt werden konnte. Es ist kein Grund vorhanden, warum man annehmen sollte, daß zu Michelangelos Zeiten keiner

lebte, der ihm an Leidenschaft und Tiefe ebenbürtig oder überlegen war; daß zu Bachs Zeiten keiner lebte, der Gott, die Menschen und die Natur genau so tief und reich oder noch tiefer und reicher liebte und verstand als er; daß zu Mörikes Zeiten kein anderer ein so tiefer Lyriker war neben ihm; daß keiner wie Rembrandt die Bibel und die Landschaft sah. Und so in allen Fällen. Hunderte leben heute, die das Dasein ebenso tief erleben, empfinden und seelisch verarbeiten, wie unsere Dichter, Maler, Musiker. Und wenn ihnen die Fähigkeit fehlt, einmal überhaupt diese inneren Erlebnisse in objektiv haltbare Formen zu fassen, dann für ihre besondere Erlebensweise aus den mit den Tagträumen, dem Sprechen und den Gesten verwehten auch dauernde Phantasien und Symbole zu schaffen, so tut das ihrer tiefen oder großen Menschlichkeit keinerlei Abbruch. Wir nennen sie nicht »Künstler«, weil ihnen eben diese Fähigkeit des Fixierens ihrer inneren Erlebnisse fehlt. Aber nichts als dies hat der große Künstler vor dem großen Menschen voraus.

Diese Ansicht mag ketzerisch oder banal klingen. Wir fanden aber bei eingehendster Analyse im vollen Umkreise alles Künstlerischen nichts, was auf irgendein metaphysisches Element notwendig hätte bezogen werden müssen.

VII.

Die homerischen Gleichnisse.

Von

Willy Moog.

II.

Die meisten Forscher sind sich heute darüber einig, daß die Ilias, wie auch die Odyssee, weder ganz von einer Hand stammt, noch ein bloßes Konglomerat von einzelnen Liedern ist. Man darf wohl von einer großen dichterischen Persönlichkeit sprechen, die den Kern der Ilias geschaffen und die ganze Komposition des Werkes nach einer Grundidee bestimmt hat. Unzweifelhaft waren schon vorher einzelne Geschichten und Sagen mehr oder minder dichterisch ausgestaltet, die jetzt benutzt wurden, unzweifelhaft haben sich dann an die Gesamtdichtung spätere Bestandteile als Ergänzungen, Episoden usw. angesetzt. In manchen Fällen können wir die Scheidung von älteren und jüngeren Stücken mit großer Bestimmtheit vornehmen, in anderen ist sie höchst unsicher. Auch an den Gleichnissen müssen sich wohl Verschiedenheiten nachweisen lassen, aber es ist sehr schwierig, sie festzustellen, da der Schüler oder Nachahmer natürlich Gleichnisse übernommen oder im Sinn des Meisters ausgestaltet haben kann und mit oder ohne Absicht den Stil seines Vorbildes genau zu kopieren strebt.

Sicher zu den ältesten Teilen der **Ilias** gehört das 11. Buch, und zugleich ist es eins von den Büchern, die mit Gleichnissen und Vergleichen reich ausgestattet sind. Die Gleichnisse beziehen sich fast alle auf Aktionen des Kampfes, auf das Vorgehen und Zurückweichen der Helden: sie dienen also zur Bezeichnung physischer Vorgänge und Hervorhebung der physischen Kraft. Relativ die meisten gelten dem Verhalten Agamemnons, so V. 113 ff., 155 ff., 172 ff., drei Gleichnisse nahe hintereinander, die den Angriff Agamemnons gegen die Troer zum Gegenstand haben; die Gleichnisse V. 292 ff., 297 ff., 305 ff. sind Hektor gewidmet, die folgenden drei beschäftigen sich mit Odysseus und Diomedes, dann drei mit Aias und deren Gegnern in der Schlacht. Es scheint fast, als ob hier bewußt eine Gleichmäßigkeit angestrebt sei. Die Bilder der Gleichnisse beschreiben ganz überwiegend Szenen

aus dem Tierleben, und zwar dem Leben der wilden Tiere und der Jagd auf sie, oder elementare Naturvorgänge (Sturm, Feuer, Überschwemmung). Äußere menschliche Handlungen werden also verglichen mit Verhältnissen der den Menschen umgebenden sichtbaren Welt: von geistigen Vorgängen etwa, die »versinnlicht« werden sollten, ist keine Rede; anderseits ist das Gebiet der Natur [1]), aus dem die Bilder genommen werden, beschränkt, die Pflanzenwelt spielt kaum eine Rolle. Natürlich ist für die Auswahl mitbestimmend der Grund, daß überwiegend Kampfszenen die verglichenen Gegenstände sind; aber daß die Gleichnisse gerade dabei in solcher Menge auftreten und einen derartigen Charakter besitzen, beweist, daß der Geist des Dichters an jenen bestimmten Gebieten der Natur das größte Interesse hatte. Die Beziehungen zu den Tieren und den elementaren Naturvorgängen liegen für den Menschen ihrer praktischen Bedeutsamkeit wegen am nächsten, sie sind für die Sinne am leichtesten wahrnehmbar und werden so auch ein geeignetes Material der Phantasie. Besonders gern wird der kämpfende Held mit dem kühnen, raubenden Löwen verglichen. Agamemnon tötet zwei Troer und beraubt sie der Rüstung wie ein Löwe, welcher der Hirschkuh die Jungen raubt, ohne daß sie es hindern kann; die fliehende Hirschkuh deutet dabei auf das Verhalten der übrigen Troer (V. 113 ff.). V. 172 ff. verfolgt Agamemnon die Troer, wie ein Löwe fliehende Rinder. V. 548 ff. schildert ein Gleichnis, wie der Löwe durch Hunde und Männer von dem Rindergehege verscheucht wird; der Löwe ist hier Aias, der zwei Verse vorher kurz einem wilden Tiere verglichen wurde. V. 474 ff. drängen sich die Troer um Odysseus, wie Schakale um einen geschossenen Hirsch, aber der Löwe, d. i. Aias, kommt und verjagt sie. Weiter vorher hieß es von den Troern, sie stürmten um Odysseus heran wie Jagdhunde auf einen Eber (V. 414 ff.), und ganz ähnlich waren V. 324 ff. Odysseus und Diomedes mit zwei Ebern verglichen worden, die sich auf die Hunde stürzen. Hektor ist V. 292 ff. der Jäger, der die Hunde auf einen Eber oder Löwen hetzt. Man kann diese drei letzten Gleichnisse recht gut zusammennehmen, sie geben ein einheitliches fortlaufendes Bild. Ein humoristisches Gleichnis steht V. 558: wie Kinder auf einen störrischen Esel erfolglos schlagen, so umschwirren die Troer Aias, ohne ihn vertreiben zu können. Das nutzlose Bemühen und das starre Standhalten wird hier wohl mit Absicht drastisch dargestellt; der Dichter gewährt eine kleine Erholung inmitten der ernsten Kampfszenen, indem er einen komischen Zug in der Situation entdeckt. — Folgende Gleichnisse

[1]) Vgl. meinen Aufsatz »Naturgleichnisse und Naturschilderungen bei Homer« (Zeitschr. f. angewandte Psych. 1912, H. 2).

schildern elementare Naturvorgänge: V. 155 ff. Agamemnon stürmt auf die Troer los wie ein Feuer im Wald, und diese fallen wie Bäume; V. 297 f. ein kurzes Gleichnis, in dem Hektor mit einem Sturmwind auf dem Meer verglichen wird, V. 305 ff. ist dies dann erweitert und ausgemalt. V. 492 ff.: Aias tobt durch das Feld und macht sich Bahn wie ein angeschwollener Strom, der Bäume mit sich fortreißt und das Land verwüstet. Eigentümlich ist das Gleichnis V. 269 ff., das seinen Stoff aus dem Menschenleben nimmt. Agamemnon ist verwundet, und schneidender Schmerz durchzuckt ihn, wie wenn eine gebärende Frau von schweren Wehen heimgesucht wird: wenn man beachtet, daß das Schneidende, Zuckende des Schmerzes hervorgehoben werden soll, wird man diese Analogie nicht für unpassend halten. Es ist bemerkenswert, daß hier eine äußere Empfindung charakterisiert wird. Auch im Gleichnis V. 548 ff. finden wir am Schluß eine Hindeutung auf eine solche (V. 555 f.): der verscheuchte Löwe geht weg mit bekümmertem Sinn, so geht Aias bekümmerten Herzens von den Troern. Aber solche Empfindungen werden nur nebenbei gekennzeichnet ohne psychologische Vertiefung. — Wenn wir die bisher behandelten Gleichnisse zusammennehmen, erkennen wir zweifellos einen einheitlichen Charakter an ihnen. Noch nicht erwähnt habe ich die drei ersten Gleichnisse des Gesanges, die eine gewisse Verschiedenheit aufweisen. Auf der Rüstung Agamemnons sind drei Drachen dargestellt, die mit Regenbogen verglichen werden (V. 27 f.), man weiß nicht genau in welcher Hinsicht, vielleicht wegen des Schillerns und Schimmerns. Hektor erscheint bald unter den ersten, bald unter den letzten, wie ein verderblicher Stern bald aus den Wolken hervorleuchtet, bald hinter ihnen verschwindet (V. 62 ff.). Das Auftauchen und Verschwinden ist hier nebeneinandergestellt, aber man muß auch an das Verderbliche denken, wohl auch an das Strahlendhelle (Hektors Rüstung leuchtet wie ein Blitz V. 66); das sind Nebenvorstellungen, die in der Seele des Dichters bei der Entstehung des Gleichnisses vielleicht unbewußt wirksam waren. Troer und Achäer kämpfen gegeneinander wie Schnitter, die aufeinander zugehend mähen: nur das Gegeneinandergehen kann hier Vergleichspunkt sein, nicht das Morden, obwohl man auch daran sich erinnert fühlt; die Kämpfenden töten sich ja gegenseitig, während die Schnitter die Halme niedermähen. Die drei Gleichnisse sind kürzer als die meisten übrigen des Gesanges, sie bieten keine ausgeführten Bilder, sie leiden alle drei an einer gewissen Unklarheit, auch die Gegenstände, die sie schildern, sind andere. Die zwei ersten nehmen Bezug auf die unbelebte Natur, allerdings auf Objekte, die leicht in die Augen fallen und schon für den primitiven Menschen eine mystisch-symbolische Bedeutung besitzen, auf welche

auch hingewiesen wird (V. 28, 62); das dritte führt uns die Tätigkeit von Landleuten vor, wovon sonst in dem Gesang nicht die Rede ist. Ich will nicht behaupten, die Verschiedenheiten machten die Annahme eines anderen Verfassers unbedingt notwendig, denn die Kriterien, wie sie sich aus der Betrachtung der Gleichnisse ergeben, können kaum allein entscheidend sein für das Alter einer Stelle. Es können in der Behandlung ja auch bei demselben Individuum Differenzen auftreten: der Dichter nimmt seine Bilder nicht immer aus demselben Gebiet, schon der wechselnde Stoff zwingt ihn zur Variation. V. 1—83 sind die Vorbereitungen und der Beginn des Kampfes geschildert, während das Folgende durch Szenen von Einzelkämpfen ausgefüllt wird. Aber ich möchte bemerken, daß auch schon aus anderen Gründen die Verse 1 bis 83 für jünger erklärt worden sind. Sicher jünger als der Hauptteil des Gesanges ist die Schlußpartie, mindestens von V. 596—848; Gleichnisse finden sich in diesen Versen überhaupt nicht mehr, schon diese Tatsache weist auf einen mehr nüchternen Nachahmer des Dichters.

Ich will nun noch etwas genauer betrachten, wie die Gleichnisse dieses Gesanges dargestellt sind und auf das Schaffen des Dichters einen Rückschluß ziehen lassen. Das Maß der Ausführung ist verschieden, die beiden längsten Gleichnisse (V. 474 ff. und 548 ff.) sind je 8 Verse lang. Der Dichter ist bestrebt, die Vorstellungen immer zu einer Handlung, einer kleinen Szene, einem Bild zusammenzuführen. Beim Auftreten einer Vorstellung drängt sich assoziativ eine andere auf, zum Beispiel Held und Löwe, — bei einem so typischen Vergleich (Held—Löwe) kann die Assoziation einfach auf Worterinnerung beruhen, bei einem originelleren ist eher eine gefühlsmäßige Verbindung zu suchen. Nun wächst die neuerweckte Vorstellung gleichsam, indem sie gleichartige hervorruft, von der Phantasie verarbeitet wird und sich immer mehr zum Bild eines konkreten Vorgangs gestaltet. Man kann diese sukzessive Entstehung von Bildern oft noch wahrnehmen. Es tritt etwa ein Vergleich auf, der dann zu einem Gleichnis erweitert wird, wie V. 546 und 548 f. Mehrere Gleichnisse sind nur ausgeführte Variationen des Vergleichs eines Helden mit einem Löwen. V. 297 f. wird in einem kurzen Gleichnis Hektor einem Sturmwind verglichen und dann V. 305 ff. das Bild eines Sturmes auf dem Meer ausgemalt. Verschiedene Gleichnisse können auch so verbunden sein, daß sie verschiedene Phasen eines Vorgangs darstellen, wie die drei Gleichnisse von der Jagd V. 292 ff., 324 ff., 414 ff. eine fortlaufende Handlung bieten: man sieht hier deutlich, wie die Vorstellungen in der Seele des Dichters fortleben und sich entwickeln. Hieraus erklärt es sich auch, daß immer wieder ähnliche Bilder auftreten und daß bestimmte Situationen (wie das Angreifen, Zurück-

weichen eines Helden) immer wieder durch Gleichnisse dargestellt werden: es besteht eben ein Drang, eine assoziative Verbindung herzustellen und die auftretende Vorstellung zu einem phantasiemäßigen Bild auszuführen. Es entsteht so eine Reihe von Vorstellungen, und wir sehen oft bei Homer, daß durch ganz loses Hinzufügen eines oder mehrerer Sätze eine Erweiterung vorgenommen wird, die manchmal als überflüssiges Rankenwerk erscheint, aber doch eine organische Fortbildung ist. Es sieht dann fast aus, als verleite die Freude am Gestalten, die aufkeimende Vorstellung üppig emporschießen zu lassen und ohne Rücksicht auf den Zusammenhang gleichsam als Selbstzweck zu behandeln. Aber so ist es doch nicht ganz. Wohl haben die Gleichnisse ein gewisses Eigenleben, aber sie stehen doch in fester Verbindung mit dem Organismus des Kunstwerkes. Nachdem durch assoziative Verknüpfung die Gleichnisvorstellung gefunden ist, bildet sie sich nicht ohne Hinsicht auf die Gesamtsituation der Handlung aus, sondern es werden sogar neue Beziehungen geschaffen. Die Vorstellung von der eigentlichen Handlung läuft nebenher, während die Gleichnisvorstellung sich zum Bild entwickelt. Diese hat ja durch die erste Anknüpfung eine bestimmte Richtung erhalten, sie kann nun während ihres Verlaufs noch eine neue Anknüpfung, die ursprünglich gar nicht beabsichtigt war, ja eine Hindeutung auf eine folgende Phase der Handlung geben und so die weitere Entwicklung des Gedichts vorbereiten.

Indem das Gleichnis so neue Vorstellungen darbietet und sie bald nur mit der herrschenden Gleichnisvorstellung, bald auch mit der eigentlichen Handlung an der betreffenden Stelle des Gedichts verbindet, zeigt es sich teils als selbständiges Gebilde, teils als bedingt durch die Komposition der übrigen Teile. In der Seele des Dichters findet ein Oszillieren statt: die Gleichnisvorstellung will sich erheben und ausbilden, daneben aber bleibt die Vorstellung von der eigentlichen Handlung, und die beiden Reihen müssen immer wieder in Beziehung treten. Man kann die Bewegung etwa so darstellen: ein Zusammensein, die Verknüpfung der beiden Reihen; dann ein Auseinandertreten, die Gleichnisvorstellung bildet sich aus, die andere Reihe wird unmerklich, weil sie im Unbewußten versinkt, bisweilen aber nähern sich die beiden Reihen, so daß eine Gleichnisvorstellung wieder eine Beziehung zur Handlung andeutet; am Schluß Wiederverknüpfung der beiden Reihen, Verschwinden der Gleichnisvorstellung und damit Dominieren der fortlaufenden Handlung. Schon aus der sprachlichen Einkleidung der Gleichnisse läßt sich oft diese Art der Weiterentwicklung erkennen. An einen Satz oder den Teil eines Satzes (mitunter ein Anakoluth) reiht sich das Gleichnis an, dann wird der

Satz ganz oder teilweise wiederholt (mit den gleichen oder anderen Worten) und so die Wiederverknüpfung mit der Handlung hergestellt. So heißt es V. 474: die Troer folgten um Odysseus ringsum, wie ... (Gleichnis) ..., so folgten die Troer usw. (V. 482 f.). Das Gleichnis ist also ein kleiner Umweg, eine Ausbuchtung in der geraden Linie, aber eben dadurch entsteht Gliederung und Abwechslung. Meist ist die Wiederanknüpfung nicht eine einfache Wiederholung des Vorhergesagten, sondern eine Weiterentwicklung, eine neue Beziehung, die mit der ersten manchmal gar nicht übereinstimmt. Es steht etwa im Vordersatz Subjekt und Objekt, ebenso auch im Gleichnis, dann wird im Nachsatz häufig das Objekt zum Subjekt und das Verbum demgemäß verändert: damit wird eine doppelte Beziehung hergestellt. Es kann aber auch im Nachsatz ein ganz anderer Punkt als Vergleichspunkt herausgehoben werden wie im Vordersatz, so daß sich manchmal Inkongruenz und Unklarheit ergibt. Aber jene Verschiebungen sind bedingt durch die Art, wie das Gleichnisbild psychologisch entsteht. Bei einem längeren Gleichnis ist es schwer zu vermeiden, daß die anfängliche Konstruktion nicht mehr aufrecht erhalten wird, damit wird aber auch die ursprüngliche Richtung und Beziehung undeutlich, da das Gleichnisbild sich von selbst weiter gestaltet, und es wird eine neue Beziehung gesucht. Im Gleichnis V. 558 ff. ist zuerst Aias Subjekt, der den Troern Trotz bietet, wie ein störrischer Esel den Kindern, die ihn erfolglos schlagen, im Nachsatz sind die Troer Subjekt, wodurch der Vergleichspunkt ein anderer wird: das Gleichnis enthält eben die Beziehung nach beiden Seiten hin. Ein ähnlicher Wechsel des Subjekts ist V. 305 ff. vorhanden, wo zunächst Hektor dem stürmenden Zephyr verglichen wird, der die Wogen aufwühlt, im Nachsatz aber die von Hektor bezwungenen Troer, welche mit den Wogen gemeint sind, als Subjekt stehen. Ebenso ist es V. 172 ff.: die Troer fliehen wie Rinder, die der Löwe scheucht; der Relativsatz geht in einen Hauptsatz mit demselben Subjekt über, daher muß der anschließende Nachsatz lauten: so verfolgte Agamemnon ... V. 155 ff. beobachten wir die gleiche Inkongruenz: im Gleichnis Agamemnon (= das Feuer) Subjekt, im Nachsatz die Troer (= Bäume). Etwas stärker ist die Verschiebung V. 113 ff. Hier scheint zuerst als Gleichnis beabsichtigt: Agamemnon tötet die zwei Söhne des Priamos, wie ein Löwe zwei Hirschkälber zermalmt, dann aber wird das Bild vom Verhalten der Hirschkuh ausgeführt, die nicht helfen kann und selbst flieht; der Nachsatz knüpft daran an: so konnte keiner von den Troern das Verderben abhalten, sondern sie flohen. Durch das Gleichnis wird hier auch die Haupthandlung weitergeführt, so daß der Nachsatz nicht mehr auf das frühere zurückgreift. Ähnlich ist es V. 548 ff., wo zuerst

die Troer (= Hunde und Männer) Subjekt sind, dann Aias (= Löwe) und im Gleichnis die Hindeutung auf das Folgende liegt.

Die Bilder sind also nicht konstant in ihrem Verhältnis zur eigentlichen Handlung und Situation, sondern sie können die Beziehung wechseln. Darin ist es begründet, daß sie manchmal nicht ganz klar scheinen, daß man oft Zweifel über das *tertium comparationis* hegen kann. Man muß dem Gleichnis eine gewisse Eigenwertigkeit zugestehen: die Vorstellung strebt, sich zu einem abgeschlossenen Bild zu gestalten; daraus erklärt es sich, wenn der Vergleichspunkt oft nicht genügend hervorgehoben oder wenn er verschoben ist, wenn überhaupt die Beziehungen zu dem wirklich Gemeinten nicht ganz durchzuführen sind. Aber ein Gleichnis soll man auch nicht logisch nachrechnen, sondern psychologisch verstehen. Es ist eben kein Werk des Verstandes, sondern ein Geschöpf der Stimmung, des Gefühls, der dichterischen Gestaltungskraft. Selten stellt es daher in all seinen Teilen Beziehungen zur Handlung her, sondern es will die Situation nur nach einer bestimmten Richtung hin kennzeichnen, es gibt einen in der Stimmung oder einer gewissen Vorstellung ähnlichen Vorgang. Wenn man vermeidet, in den Gleichnissen mehr Beziehungen zur eigentlichen Handlung zu suchen, als in ihnen liegen, und den Gefühlsausdruck betont, dann wird man auch solche Gleichnisse richtig beurteilen, die anscheinend »ästhetisch unwürdig« sind, in unserem Gesang etwa den Vergleich Agamemnons mit einer gebärenden Frau oder den des Aias mit einem störrischen Esel. Es kommt gar nicht so sehr auf den Gegenstand an wie auf die Ähnlichkeit der Situation und Handlung, den Ausdruck des Gefühls in einer bestimmten Hinsicht. Und außerdem bedenke man, daß der Grieche zu Homers Zeit noch nicht jenes starke Bewußtsein einer Scheidung von verschiedenen Reichen und Klassen der Natur besaß, daß ihm ebenso noch das raffinierte Gefühl von kultiviertem Anstand und besonderer Menschenwürde fehlte: er sprach aus, was er fühlte und dachte, mit starkem Ausdruck, und die niedere Natur schien ihm ästhetisch nicht unnatürlicher oder unwürdiger als die höhere. Wir sehen in solche Gleichnisse sicher eine Diskrepanz hinein, die der Grieche nicht wahrnahm. Niemals kann das Gleichnis mit dem Verglichenen ganz übereinstimmen, denn es ist Analogie, nicht Identität: daher muß jedes Gleichnis hinken. Aber wenn es übereinstimmte, wäre es auch eine sinnlose Tautologie. Der Reiz beruht auf der Variation, der Verknüpfung von scheinbar ganz heterogenen Dingen. Psychologisch ist also die mehrfache Inkongruenz der Gleichnisse recht wohl zu begreifen. Es kann dadurch allerdings manchmal die Verknüpfung etwas undeutlich sein, die Gleichnisbilder aber sind niemals unklar, sie zeigen eine durchgeführte Szene,

eine Handlung, eine Situation. Da tritt die Macht des Dichters hervor, der einen ganz typischen Vergleich (etwa »wie ein Löwe«) in ein lebensvolles, individuelles Bild umwandelt. Die Vorstellungen sind bestimmt, die Farben kräftig und leuchtend, der Fortgang flott und ungezwungen, das Motorische spielt eine Hauptrolle in der Anschauung. Man könnte eine Unklarheit darin finden, wenn ein Gegenstand nicht eindeutig bezeichnet wird, sondern statt dessen zwei Dinge durch ein »oder« nebeneinandergesetzt werden. Aber erstens kommt das in unserem Gesang nur zweimal vor (und das eine Mal im Gleichnis V. 67 ff., das vielleicht jünger ist), zweitens lassen sich diese Fälle befriedigend erklären. V. 292 ff.: Hektor reizt die Troer auf die Danaer, wie ein Jäger die Hunde auf einen Eber oder Löwen. Hier kann man offenbar auch »und« statt »oder« setzen, es soll nur die Mehrzahl bezeichnet werden. Nicht auf einen bestimmten Helden hetzt Hektor die Troer, sondern auf verschiedene (später wird ja Odysseus mit einem Eber und nachher Aias wie vorher Agamemnon mit einem Löwen verglichen). Wenn es von den Schnittern im Gleichnis V. 67 ff. heißt, sie mähen Schwaden von Weizen oder Gerste, so ist die Art der Frucht für die Gesamtvorstellung ja ganz nebensächlich, man könnte auch den allgemeineren Ausdruck »Getreide« wählen. — Kurze Vergleiche, die meist nur aus einem oder zwei Worten bestehen, finden sich auch einigemal in diesem Gesang, aber sie sind, wie fast stets bei Homer, wenig zahlreich, unindividuell, typisch, formelhaft. Diese kurzen Vergleiche sind im Gegensatz zu den Gleichnissen etwas Volkstümliches, der Dichter kann sie nicht ganz entbehren, aber er drängt sie möglichst zurück, wofern er sie nicht zu Gleichnissen umgestaltet.

Um zu zeigen, wie verschieden die Behandlung der Gleichnisse bei Homer ist, will ich nun diejenigen des 10. Gesanges untersuchen, der zweifellos eine späte Einlage ist. Schon rein quantitativ ist der Unterschied bedeutend: nur vier ausgeführte Gleichnisse stehen im 10. Gesang, und die beiden längsten haben nicht mehr als je 4 Verse. Nehmen wir das erste Gleichnis V. 5 ff.:

»Wie wenn der Donnerer blitzt, der Gemahl der lockigen Here,
Jetzt viel Regen bereitend, unendlichen, jetzo auch Hagel,
Oder ein Schneegestöber, das weiß die Gefilde bedecket,
Oder daß etwa des Kriegs Scheusal weit öffne den Rachen:
So vielfältig erseufzt', im Busen beklemmt, Agamemnon,
Tief aus dem Herzen empor, und Angst durchbebte die Brust ihm.«

Von einem einheitlichen Bild kann hier keine Rede sein, die willkürliche Anknüpfung verschiedener Gegenstände durch »oder« zerreißt das Ganze und trägt nicht dazu bei, eine fortlaufende Stimmung oder

Handlung herzustellen. Das Gleichnis hat nichts von dem Bildcharakter, wie ihn die Gleichnisse des 11. Gesanges zeigen, sondern macht einen durchaus unklaren Eindruck. Ebenso unklar ist aber auch die Beziehung zum Verglichenen. Ist die Häufigkeit oder die Heftigkeit, oder das Schwere, Ahnungsvolle, Angsterregende *tertium comparationis?* Jeder Vergleichungspunkt, den man annimmt, erscheint gesucht, und der Vergleich des blitzenden Zeus mit dem im Schlaf stöhnenden Agamemnon bleibt unklar. Wo wir eine Mehrheit von Beziehungspunkten bei den Gleichnissen des 11. Gesangs fanden, war die Anknüpfung doch stets psychologisch verständlich, hier ist aber kaum ein ausreichender Grund der Verbindung aufzuweisen. Das Gleichnis V. 183 ff. ist seinem Inhalt nach nicht originell: es ist die Szene von dem Raubtier, das nächtlich in die Hürden einzubrechen sucht, aber von Hirten und Hunden verscheucht wird. Ges. 11, 548 ff. fanden wir es schon, aus anderen Teilen der Ilias ließen sich noch mehr Beispiele anführen. Hier entbehrt das Bild jedes individuellen Zuges, es bietet keine fortschreitende Handlung, sondern beschreibt in typischer Art einen Zustand. Außerdem enthält es eine Unklarheit in der Beziehung zum Verglichenen. Zuerst werden die wachenden Führer der Griechen den wachenden Hunden gleichgestellt, dann aber wird gesagt, daß Hunde und Männer Lärm machen und ihnen der Schlaf entflohen ist, und die Anknüpfung an die Haupthandlung wiedergewonnen durch die Worte: »also entfloh auch jenen der süße Schlaf von den Wimpern«. Bei einem so kurzen Gleichnis wirkt eine derartige Verschiebung immerhin störend, der zweite Teil des Gleichnisses erscheint überflüssig. Auch das Gleichnis V. 360 ff. wird man nicht als individuell poetisch ansehen können: wie zwei Hunde ein Hirschkalb oder einen Hasen verfolgen, so verfolgen Diomedes und Odysseus den Dolon. Die verfolgenden Hunde und das fliehende Hirschkalb sind bekannte Motive. Hier ist noch der fliehende Hase hinzugefügt, ganz zwecklos, denn durch das »oder« wird eine Verundeutlichung herbeigeführt, die den Eindruck abschwächt; eins der beiden Glieder ist überflüssig. V. 362 nimmt dann nur auf den Hasen Bezug: wir haben hier also eine ungeschickte Erweiterung. Die unmotivierte Anführung zweier durch »oder« verbundener Glieder zeigt auch V. 485 f.: wie der Löwe sich auf das unbewachte Kleinvieh stürzt, auf Ziegen oder Schafe, so durchwandelte Diomedes die Thrakerscharen. Inhaltlich ist dies Gleichnis ebenso unselbständig wie die vorhergehenden. Die Gleichnisse des 10. Ges. haben also nichts von dem Bildcharakter derer des 11. Ges., sie geben keine ausgeführte Szene, keine sich entwickelnde Handlung, sie sind ohne individuelles Leben, aus typischen Bildern zusammengestückelt, die einzelnen Züge fast verstandesmäßig beschreibend not-

dürftig skizziert, das Ganze erscheint undeutlich und gezwungen: alles verrät den Nachahmer, der Kleinigkeiten aufliest und vom Geist des Genies wenig besitzt.

Wenn wir Gleichnisse von ähnlicher Art wie die des 11. Ges. suchen, ist vor allem auf den 16. Ges. hinzuweisen. Hier sind der Zahl nach sogar mehr Gleichnisse vorhanden: dieser Unterschied schwindet aber, wenn man bedenkt, daß die zweite Hälfte des 11. Ges. jünger ist als die erste und keine Gleichnisse besitzt. Dem Inhalt nach sind die Gleichnisse des 16. Buches wenig verschieden von denen des 11. Die Bilder werden hauptsächlich aus dem Tierleben oder von elementaren Naturereignissen genommen. Wir stoßen wieder auf Gleichnisse, in denen der Löwe eine Rolle spielt: Patroklos stürzt auf Kebriones V. 752 ff. wie ein Löwe, der in die Hürden einbricht und dann durch ein Geschoß getroffen wird. Vergleichspunkt ist die Heftigkeit des Anstürmens. Der zweite Teil des Gleichnisses ist Zusatz zur Vervollständigung der Handlung, vielleicht aber können wir darin eine Hindeutung auf das tragische Ende des Patroklos erblicken. Das Bild von dem raubenden Löwen ist hier kurz, aber individuell und treffend variiert. V. 756 ff. kämpfen Hektor und Patroklos um Kebriones, wie zwei hungrige Löwen um eine getötete Hirschkuh. Eine lebensvolle Szene führt uns das Gleichnis V. 823 ff. vor, das sich auf den Sieg Hektors über Patroklos bezieht: Löwe und Eber kämpfen mutig auf dem Gipfel eines Berges um eine kleine Quelle, wo beide trinken wollen, aber der Löwe bezwingt den Eber. Die Myrmidonen eilen zum Kampf (V. 156 ff.) wild wie Wölfe, die einen Hirsch bezwingen und fressen, dann von Blut besudelt am Quell Wasser lecken. Das Gleichnis in seiner ziemlich weiten Ausführung ist ein gutes Beispiel, wie zwar das Wesentliche (die Gier) der Stimmung nach betont wird, aber die Handlung in zeitlicher Fortentwicklung sich darstellt, wobei auch andere Züge hervortreten und der Schluß mit dem Anfang nicht mehr genau übereinstimmt: man erkennt, wie sich das Bild in der Seele des Dichters sukzessive entwickelt. V. 352 ff. werden die Danaer überhaupt mit Wölfen verglichen, welche die zerstreuten Tiere der Herde rauben und töten. Etwas anders als die bisherigen Gleichnisse, aber doch ähnlich ist V. 259 ff., wo in einem ausgeführten Bild die kampfesmutig ausziehenden Myrmidonen mit gereizten Wespen verglichen sind. Von elementaren Naturereignissen werden besonders Sturm und Gewitter geschildert. Die Troer und Danaer kämpfen wie zwei Winde (Euros und Notos), die in einem Wald gegeneinander wüten (V. 765 ff.). Das Bild eines stürmischen Herbsttages erhalten wir in dem längsten Gleichnis des Buches (9 Verse lang, V. 384 ff.): hervorgehoben wird hier das Getöse der Wasser vom Gebirge her

und in Parallele gesetzt zu dem Lärm der fliehenden troischen Rosse; es handelt sich also um ein akustisches Phänomen. Wie wenn eine Sturmwolke den heiteren Himmel überzieht, so trat Verwirrung unter den Troern ein (V. 364 f.). Das Gegenbild ist V. 297 ff.: wie wenn Zeus die Wolken vom Berg verdrängt und der Himmel heiter wird, so atmeten die Danaer ein wenig auf, als sie das feindliche Feuer von den Schiffen abgewehrt hatten. Der Vergleichspunkt ist hier nicht ganz deutlich, oder vielmehr er hat sich mit der Entwicklung des Gleichnisbildes etwas verändert: es ist ausgedrückt sowohl die ganz sinnliche Vorstellung des Verdrängens wie das Gefühl der Erleichterung. Die übrigen Gleichnisse des Buches zeigen keinen einheitlichen Charakter, und bei manchen ist es zweifelhaft, ob sie wirklich zu den alten Bestandteilen gehören. Im einzelnen Fall ist es schwer, etwa aus inhaltlichen Gründen eine Entscheidung zu treffen. Wenn auch der Dichter bestimmte Gebiete bei der Wahl seiner Bilder bevorzugt, so braucht er sich doch nicht ganz auf diese zu beschränken, sondern wird dann und wann auch einmal in anderer Richtung sich ergehen. Man kann daher nicht ein Gleichnis von besondersartigem Inhalt, bloß weil es vereinzelt ist, dem Dichter absprechen. So ist vielleicht das Gleich[illegible] V. 3 f., das wörtlich Il. 9, 14 f. wiederkehrt, hier ursprünglich: Patrok[illegible] [illegible]ergießt Tränen, wie eine Quelle, die vom Felsen ihr dunkles Wasser ergießt. Eine Quelle wird ja auch in den Gleichnissen V. 156 ff. und 823 ff. erwähnt, aber dort nur nebenbei, während wir hier ein reines, kurzes Naturgleichnis haben. V. 7 ff. fragt dann Achilles den Patroklos: warum weinst du wie ein kleines Mädchen, das von der Mutter aufgehoben sein will und sie unter Tränen am Gewand faßt? Es ist das ein zartes, rührendes Bild aus dem Menschenleben, ein ganz alltäglicher Vergleich ist zu einem individuellen Gleichnis von großer Feinheit ausgebildet. Das Gleichnis V. 212 f. bezieht sich auf die Bautätigkeit: wie wenn ein Mann eine Mauer zusammenfügt, so waren Helme und Schilde zusammengefügt; die Ausführung zeigt keine persönliche Färbung, V. 212 ist Il. 23, 713 wiederzufinden. V. 633 f. wird in ähnlicher Weise der Lärm der Waffen mit dem Schall der Äxte von Holzhauern verglichen. Beide Gleichnisse haben etwas Schematisches, Unlebendiges. Das Bild vom Holzhauen in einem Waldtal ist viel reicher Il. 11, 86 ff. dargestellt. Zum Teil stark verdächtig sind die Gleichnisse in der Sarpedongeschichte. Das ist eine Episode, die zum mindesten in dieser Ausdehnung nicht zu den ältesten Teilen der Ilias gehören kann. V. 428 f. werden Hektor und Sarpedon mit Geiern verglichen, die mit Geschrei gegeneinander kämpfen. V. 582 f. heißt es von Patroklos, er stürmte an gleich einem Habicht, der Dohlen und Stare scheucht. Diese Gleichnisse stellen

bloß tatsächliche Zustände fest, es fehlt das Erzählende, die Beweglichkeit und Entwicklung der Handlung. V. 482 ff. und 487 ff. sind zwei weiter ausgeführte Gleichnisse, die sich auf den Tod Sarpedons beziehen. Er stürzt wie eine Eiche oder Silberpappel oder Fichte, die zu Schiffsholz gefällt wird. Dasselbe Gleichnis steht Il. 13, 389 ff. Es hat nicht den Charakter der alten Gleichnisse; vor allem erscheint es durch die drei mit »oder« verbundenen Subjekte unbestimmt und künstlich gedehnt, denn diese Setzung mehrerer Gegenstände ist hier durchaus unbegründet und wirkt besonders bei dem Subjekt störend für die Vorstellung. Die Naturbeziehung, die hier auftritt, ist noch durchaus von praktischer Tätigkeit her bedingt. Nun aber schließt sich an dieses Gleichnis ein zweites an: Patroklos tötet den Sarpedon, wie ein Löwe den Stier aus der Herde. Im Nachsatz findet Subjektwechsel statt; die Konstruktion wird passivisch und Sarpedon ist Subjekt, wie auch im letzten Teil des Gleichnisses der Stier Subjekt ist. Es erhebt sich die Frage: wie passen die beiden Gleichnisse zusammen? Man wird es kaum einem und demselben Dichter zutrauen können, daß er so verschiedenartige Dinge nebeneinanderstellt, um den gleichen Vorgang zu bezeichnen. Am ehesten möchte man das erste Gleichnis missen, aber auch das zweite ist in seiner Beziehung zum Verglichenen nicht glücklich. Es bleiben noch einige besondersartige Gleichnisse übrig. Patroklos stößt einem Gegner den Speer durch die Wangen und zieht ihn am Speer über den Wagenrand, wie wenn ein Fischer einen Fisch aus dem Meere angelt (V. 406 ff.). Ganz ähnlich ist das Bild V. 745 ff., wo Patroklos den vom Wagen stürzenden Kebriones einem Taucher vergleicht. Man empfindet etwas grausam Groteskes in diesen Gleichnissen. In höherem Maße gilt das noch von V. 641 ff.: um den Leichnam des Sarpedon schwärmen die Kämpfenden wie Mücken um die Eimer voll Milch im Frühling. Ein zum Teil wörtlich übereinstimmendes Gleichnis steht Il. 2, 469 f. Die Griechen haben das Groteske und Widerspruchsvolle in solchen Gleichnissen wohl nicht so sehr gefühlt, daß aber ein Dichter, der so zarte Gleichnisse schafft wie das von Mutter und Kind (V. 7 ff.), auch mit so bizarren Zeichnungen sich abgegeben hätte, ist doch kaum anzunehmen. — Die Gleichnisse des 16. B. bieten also zwar keine ganz einheitliche Masse, aber wenn wir von einzelnen unsicheren Stellen absehen, können wir die meisten zu einer Gruppe vereinigen und manche Ähnlichkeit mit denen des 11. B. feststellen. Die Eigentümlichkeit der Entwicklung sukzessiver Bilder ist auch hier vorhanden. Die Ausbildung ist oft kunstmäßiger, es werden oft ganz abgeschlossene Szenen dargestellt; bemerkenswert ist dabei namentlich die Erwähnung des Naturhintergrundes (so: Quelle auf einem Gebirge V. 3 f.,

156 ff., 823 ff.). Die Verknüpfung mit der Haupthandlung ist meist gut und eindeutig: Verschiebungen der Beziehung und Subjektwechsel sind seltener. Die Verbindung nach vorwärts und rückwärts ist manchmal zu finden, aber kaum schematisch durch einfache Wiederholung der Wörter bewirkt, oft ist auch der Vordersatz gekürzt oder ganz weggelassen. Die Gleichnisse sind der Form nach etwas strenger und abgerundeter: man möchte glauben, daß die Kunst des Dichters sich hier schon weiter entwickelt habe als im 11. B.

Der Charakter der Gleichnisse in alten Partien der Ilias wird wohl hiermit hinreichend deutlich gemacht sein. Von hier aus eine historische Entwicklung bis zu den jüngsten Teilen zu konstruieren, ist unmöglich bei der Unsicherheit der Zeitbestimmungen, für die einzelne Gleichnisse kaum allein einen genügenden Anhaltspunkt bieten können. Einerseits müssen wir mit Nachahmungen und traditionellem Gut rechnen, anderseits ist der Vorstellungskreis eines Dichters nie so beschränkt, daß er ein gesondertes Gebiet herausgriffe, es läßt sich nur die eine oder andere Richtung bestimmen, in der sich sein Geist hauptsächlich bewegt. Es wird auch kaum festzustellen sein, wieweit Verschiedenheiten noch unter Annahme desselben Dichters erklärt werden können oder einen anderen Verfasser erweisen. Ich will versuchen, soweit es möglich ist, die Behandlungsweise der Gleichnisse auch in den übrigen Büchern der Ilias zu skizzieren und die Merkmale von verschiedenen Gruppen hervorzuheben, ohne dabei eine fortlaufende Entwicklungsreihe abzuleiten.

Bei dem ersten Buch der Ilias fällt auf, daß es das einzige des ganzen Werkes ist, in dem keine Gleichnisse vorkommen und nur drei ganz kurze Vergleiche. Man hat früher als Grund geltend gemacht, der Gesang werde zum größten Teil durch Reden ausgefüllt, und bei diesen meide Homer Gleichnisse, da es unnatürlich sei, wenn etwa Helden bei starker Gemütserregung sich in längeren Gleichnissen ausdrückten. Daß diese Erwägung hinfällig ist, hat schon A. Passow[1]) erkannt; er führt S. 3 aus der Il. 10, aus der Od. 6 Beispiele von Gleichnissen in Reden an, die Zahl läßt sich noch vermehren. Mitunter sind diese Gleichnisse sogar ziemlich weit ausgeführt. Die homerischen Reden sind gerade meist nicht realistisch, sondern idealisiert: der Stil ist wenig nach der Sprechweise des Redenden abgetönt, sondern im Grunde derselbe wie in der Erzählung. Wenn in den Reden weniger Gleichnisse sind, so ist das dadurch bedingt, daß sie wenig äußere Handlung bieten, an die sich Gleichnisse anknüpfen lassen könnten. Die Gesänge, die an Handlung (in der Hauptsache Kampfszenen) reich

---

[1]) »*De comparationibus Homericis*«. Berlin 1852. Diss.

sind und demnach wesentliche Momente in der Gesamtkomposition darstellen, sind auch mit Gleichnissen gut bedacht. In der Exposition hält der Dichter zurück mit den Ausdrucksmitteln, die er bei der Entwicklung der Handlung braucht: der Geist des Hörers oder Lesers folgt hier noch gespannt der einfachen Schilderung des Tatsächlichen und verlangt nicht nach Betonung einzelner Punkte, nach Erweckung einer besonderen Stimmung, nach Abwechslung und Ausschmückung. Das erste Buch als Exposition entbehrt also die Gleichnisse mit Recht und wohl infolge bestimmter Absicht des Dichters.

Das 2. Buch hat weniger und meist kürzere Gleichnisse als das 11. und 16. Bilder aus dem Tierleben sind nicht so häufig, Szenen mit Raubtieren kommen gar nicht vor: das ist wohl dadurch zu erklären, daß hier noch keine Kämpfe geschildert werden. Auf elementare Naturvorgänge wird dagegen mehrfach Bezug genommen (Sturm, Wind, V. 780 ff. auch Erdbeben). Es sind Bilder, welche die Kampfstimmung zum Ausdruck bringen. Besonders charakteristisch in diesem Gesang sind die Gleichnishäufungen. Eine Nebeneinanderstellung von zwei Gleichnissen ist uns ja schon mehrfach begegnet, aber eine so rasche Aufeinanderfolge mehrerer verschiedenartiger Bilder, die doch dieselbe Vorstellung und Stimmung ausdrücken wollen, ist sonst in der Ilias nicht häufig. Hauptsächlich werden durch diese Gleichnisse Bewegungen, Handlungen und Stimmungen von Massen bezeichnet. V. 144 ff. ist die Versammlung bewegt wie Meereswogen; in dem unmittelbar anschließenden Gleichnis V. 147 f. heißt es: wie wenn Zephyr ein Ährenfeld in Bewegung setzt. Im letzten Gleichnis ist Subjektswechsel zu bemerken. Daß eine derartige unverbundene Nebeneinanderstellung von einem Dichter beabsichtigt ist, wäre ja möglich, aber nicht ganz wahrscheinlich. Jedoch wenn man die Gleichnisse verschiedenen Verfassern zuschreibt, ist schwer zu sagen, welches das ältere ist: das erste Bild ist allerdings gebräuchlicher und zeichnet besser den Aufruhr. V. 209 f. ist ein ähnliches Bild vom Meer: die Völker eilten mit Lärm, wie wenn die Woge am Felsgestade braust. V. 394 ff. wird das Aufschreien der Achäer mit der tosenden Brandung verglichen. Also mehrere ganz ähnliche Bilder, nur wird immer ein anderes Moment hervorgezogen, um eine Beziehung zum Verglichenen herzustellen. Akustisch-motorische Phänomene spielen dabei die Hauptrolle. Auch V. 780 ff. ist von dem lärmenden Zug der Massen die Rede. Es läßt sich da wieder deutlich die Entwicklung und Fortführung eines Bildes verfolgen. Zuerst heißt es: sie gingen, wie wenn die ganze Erde von Feuer verzehrt würde. Dann aber wird das Bild spezialisiert und etwas anders gewendet: unter ihren Tritten stöhnte die Erde, wie wenn Zeus zürnend seinen Blitz niederfahren läßt in

Arima, wo Typhoeus ruht. Die Erweiterung ist hier leicht zu erkennen, auch in den vorhergehenden Gleichnissen V. 144 ff., 209 ff., 394 ff. ist stets ein Zusatz vorhanden, der zur Vervollständigung und Ausschmückung dient. Die Bilder sind zwar nicht so weit ausgeführt wie im 11. und 16. B., aber man merkt die Absicht, daß der Dichter ein individuelles Ganze geben wollte. Für die verstandesmäßige Spezialisierung ist besonders bezeichnend, daß bestimmte geographische Namen genannt werden (V. 144 ff., 780 ff.). Bei den übrigen Gleichnissen sind die Bilder aus anderer Sphäre genommen, aber auch sie dienen meist zur Charakterisierung der Masse. Die zur Versammlung eilenden Völker werden mit Bienenschwärmen verglichen (V. 87 ff.), auch ein ausgeführtes Bild mit fortschreitender Handlung (ähnlich V. 469 ff. der Vergleich mit Mückenscharen). Eine Gleichnisreihe beginnt mit V. 455: von da bis V. 482 finden wir fünf ausgeführte Gleichnisse und zwei kürzere Vergleiche. V. 455 ff. wird der Glanz der Waffen mit einem Feuer auf hohem Berge verglichen. Unmittelbar an dieses Gleichnis schließt sich ein anderes an, das längste des Buches (5 Verse): wie Scharen von Gänsen, Kranichen oder Schwänen über die Ebene fliegen, so eilen die Völker. Wenn die Bezeichnung durch das zweimalige »oder« (ἢ . . . ἢ V. 460) etwas undeutlich wird, so kann man das wohl damit erklären, daß die Bestimmung der Art hier nebensächlich ist und nur der Eindruck der Menge hervorgehoben werden soll. V. 469 gleicht übrigens genau Il. 15, 692. Die bestimmte geographische Ortsangabe (V. 461) erinnert an Gleichnisse wie V. 144 ff., 780 ff., das σμαραγεῖ δέ τε λειμών ist vielleicht eine Nachahmung von V. 210 σμαραγεῖ δέ τε πόντος. V. 468 heißt es: es standen so viele in der Ebene, wieviel Blätter und Blüten im Frühling entstehen. Unmittelbar danach kommt das Gleichnis: wie Mückenschwärme um die Hürden schwärmen im Frühling, wenn Milch in Gefäßen steht, so viele Achäer waren da. Ganz ähnlich war Il. 16, 641 ff. (ein Vers stimmt überein: Il. 2, 471 = 16, 643). Wir haben jetzt mehrere Gleichnisse kennen gelernt, die nur der Hervorhebung des Masseneindrucks dienen. Uns erscheint diese Betonung einer einzigen Vorstellung etwas zu stark: es ist auch fraglich, ob diese verschiedenartigen Gleichnisse alle von einem Verfasser stammen. Es folgen einige Gleichnisse, die auf die Charakterisierung der Führer und ihres Verhältnisses zu den Scharen ausgehen. V. 474 ff.: die Führer ordnen, wie Ziegenhirten ihre Herden aussondern. Agamemnon wird mit Göttern verglichen (V. 478 f.) und dann (V. 480 ff.) mit einem Stier, der aus der Herde hervorragt. Wieder stehen Bilder aus verschiedenen Sphären direkt nebeneinander. Das Hirtenleben tritt in den letzten Gleichnissen ziemlich stark hervor, Bilder aus dem Frieden sind es, die in merkwür-

digem Kontrast stehen zur kriegerischen Stimmung, welche die handelnden Personen beseelt. In der äußeren Form der Gleichnisse ist zu bemerken, daß sie oft ohne Verbindung zum Vorausgehenden stehen und mehrmals mit ἠύτε eingeleitet werden, was sonst nicht häufig ist. Man kann wohl unter den Gleichnissen des Buches zwei Gruppen unterscheiden, aber diese haben doch manches Gemeinsame. Jedenfalls aber sind sie verschieden von denen des 11. und 16. B. Abgesehen von Unterschieden inhaltlicher Art, streben sie zwar nach einem individuellen Bildcharakter, aber sind doch ganz anders angelegt und viel kürzer. Wir können also hier wohl eine weitere Entwicklungsstufe erkennen.

Das erste Gleichnis des 3. B. (V. 2 ff.) erinnert an Il. 2, 459 ff.: die Troer werden mit Vögeln verglichen und dann ihr Geschrei mit dem der Kraniche. Das Gleichnis ist zwar ziemlich weit ausgeführt, aber es malt kein Bild, keine Szene, sondern erzählt eine Geschichte. In loser Verknüpfung ist das Märchenmotiv von den Pygmäen angehängt (V. 6). Das Ganze erhält dadurch einen verstandesmäßigen Zug. Auch die übrigen Gleichnisse des Buches haben denselben Charakter, man findet sie manchmal etwas schwerfällig, trotzdem sie wenig ausgedehnt sind, ein lebensvolles Bild bietet keins. Man vergleiche zum Beispiel ein Tiergleichnis wie V. 22 ff. mit einem solchen des 11. oder 16. B.:

> »So wie ein Löwe sich freut, dem größere Beute begegnet,
> Wenn ein gehörnter Hirsch dem Hungrigen oder ein Gemsbock
> Nahe kommt; denn begierig verschlinget er, ob ihn hinweg auch
> Scheuche der hurtigen Hunde Andrang und blühende Jäger:
> So war froh Menelaos.«

Schon die durch das »oder« erzielte Undeutlichkeit ist bemerkenswert. Das Bild von den Hunden und Jägern ist aus anderen Gleichnissen, wo es sich besser einfügt, herübergenommen. Das Gleichnis ist eine ziemlich trockene Nachahmung, eine Zeichnung mit wenig Strichen, die kein malerisches oder plastisches Bild geben kann. Auch die übrigen Gleichnisse weisen kaum auf lebendige Beobachtung. Ganz schematisch wird Odysseus mit einem Widder verglichen (V. 196 ff.). Wenn V. 33 ff. die Geschichte von einem Mann erzählt wird, der vor einem δράκων flieht, so kann man zweifeln, ob hiermit ein mythischer Drache (man denkt an die mythische Beziehung im Gleichnis V. 2 ff.) oder eine wirkliche Schlange gemeint ist. Auch wenn die troischen Greise mit Zikaden verglichen werden (V. 151 ff.), könnte man darin eine Erinnerung an mythische Geschichten erblicken. V. 60 ff. haben wir die einfache Erweiterung eines Vergleichs: das Herz ist dir hart wie ein Beil. Ein Gleichnis aus der unorganischen Natur steht noch V. 10 ff.:

> »Wie auf des Bergs Felskuppen der Süd ausbreitet den Nebel,
> Der nicht Hirten erwünscht, doch dem Raubenden besser denn Nacht ist,
> Und man so weit vorschauet, als fliegt der geworfene Feldstein:
> Also wirbelte Staub von dem Gang der kommenden Völker.«

Dies Gleichnis zeigt wohl recht deutlich das Verstandesmäßige. Naturgefühl spricht hier nicht mit: wie hätte der Dichter sonst den nüchternen V. 11 schreiben können! Ebenso unpoetisch drängt sich V. 12 die Maßbezeichnung herein. Die Gleichnisse des 3. B. haben gewisse durchgehende Charakterzüge und sind als Werk eines Dichters zu betrachten, der aber sicher jünger ist als der von B. 11 und 16.

Die Gleichnisse des 4. B. sind ziemlich weit ausgeführt (V. 482 ff. 6 Verse) und zeigen zweifellos eine gewisse Originalität. Einigemal sind Undeutlichkeiten des Bildes wahrnehmbar, meist dadurch verursacht, daß der Vergleichspunkt verschoben wird und Konstruktionsmischung eintritt. Ein typisches Beispiel ist V. 275 ff. Es beginnt: »wie wenn von der Warte ein Ziegenhirt die aufsteigende Wolke erblickt . . .«, wobei Agamemnon offenbar mit dem Hirten verglichen wird; dann aber wird die Schilderung der schwarzen Wolke so ausgedehnt, daß sie in Beziehung gesetzt werden muß mit der Masse des marschierenden Heeres, ja man könnte sogar an eine dritte Verknüpfung denken, indem man Herde und Hirt (V. 279) mit den Heerscharen und den beiden Aias vergleicht. Der Haupteindruck ist aber in jedem Fall der von der Bewegung einer gewaltigen Masse und der Erwartung eines drohenden Unheils. Gleichnisse aus dem Raubtierleben kommen in dem Buche gar nicht vor. Elementare Naturvorgänge werden mehrfach als Gegenstand genommen. Charakteristisch aber ist, daß der handelnde Mensch mit Beziehung auf die Natur erwähnt wird und daß zwei Gleichnisse ganz aus dem Menschenleben stammen (V. 130 ff., 141 ff.). Die Einfügung des Menschen in den Naturvorgang ist dabei im Grunde zwecklos für die eigentliche Gleichnisbeziehung (V. 275 ff., 452 ff., 482 ff.), sie zeigt aber, wie die Naturbetrachtung von praktisch-menschlichen Interessen ausgeht. Eigentümlich friedliche menschliche Szenen bieten die Gleichnisse: V. 130 Athene wehrte die Geschosse von Menelaos ab, wie wenn die Mutter eine Fliege vom schlummernden Kinde abwehrt; und V. 141 ff., wie wenn eine Frau Elfenbein mit Purpur färbt, so wurden Menelaos die Schenkel mit Blut befärbt. In dem letzten Gleichnis wäre die Einführung der Frau auch entbehrlich, bezeichnend ist hier die erweiternde Schilderung (V. 142 ff.), der Ausblick in die Zukunft, der den größten Teil einnimmt: keine Handlung, sondern Betrachtung. Die meisten Gleichnisse des Buchs beziehen sich auf Aktionen und Stimmungen der Masse. V. 243 ff. werden die Argiver mit Hirschkälbern verglichen.

Das Gleichnis V. 275 ff. ist schon erwähnt. V. 422 ff. ziehen die Danaer dicht gedrängt wie Wogen im Sturm. Die Troer sind V. 433 ff. blökenden Schafen gleich. Der Kampf wird V. 452 ff. dem Tosen von zwei zusammentreffenden Wildbächen verglichen; dabei ist ebenso wie V. 433 ff. der akustische Eindruck hervorgehoben. Im Gleichnis V. 482 ff. ist von einem einzelnen Helden die Rede, der fällt wie ein abgehauener Baum. Wir fanden ein ähnliches Gleichnis schon Il. 16, 482 (vgl. 13, 389), mit diesem verglichen ist das an unserer Stelle origineller und besser, wenn auch die Beziehung auf den Wagner und seine Tätigkeit etwas zu weit ausgedehnt ist (V. 485 f.), wodurch dann ein Subjektswechsel bedingt ist (zuerst: er fiel wie eine Schwarzpappel; dann: wie den Baum der Wagner fällt, so tötet Aias den Helden). — Die Gleichnisse des Buches sind meist durchaus selbständig. Klare Bilder gelingen dem Dichter zwar kaum, er gibt wenig Handlung, sondern verhält sich betrachtend, schildernd. Aber gerade die durch Verbindung mehrerer Vorstellungen bedingten Erweiterungen und Konstruktionsmischungen beweisen den Drang nach individueller Gestaltung.

Im 5. B. finden wir viel mehr Anklänge an ältere Gleichnisse. Vor allem treten hier wieder Gleichnisse auf, in denen der Löwe eine Rolle spielt. In einem langen Gleichnis (V. 136 ff., 7 Verse) wird Diomedes mit einem Löwen verglichen, der in die Schafhürden einbricht. Der bekannte Inhalt ist ganz gut variiert, aber man vermißt doch noch Lebendigkeit und Klarheit der Beziehung. Kürzer und schematischer ist das Gleichnis V. 161 f.: Diomedes wirft zwei Gegner aus dem Wagen, wie ein Löwe auf ein Kalb oder eine Kuh springt und den Nacken zerfleischt. Glücklich ist diese Vergleichung hier kaum zu nennen. Passender ist V. 554 ff. ausgestaltet: wie zwei junge Löwen rauben, dann aber selbst getötet werden, so fielen zwei Jünglinge, durch Aias bezwungen. Aber merkwürdig ist, daß nach diesem Gleichnis noch ein Vergleich kommt: sie fielen hohen Fichten gleich. Uns erscheint diese Zweiheit kaum erträglich; man wird sie sich erklären können durch die Annahme, daß der Dichter mit traditionellem Material operiert. Die übrigen Gleichnisse schildern meist elementare Naturvorgänge. V. 87 ff.: Diomedes stürmt wie ein angeschwollener Wildbach. Das Bild ist die selbständige Variation eines geläufigen Gleichnisses: es erinnert an Il. 11, 492 ff. und an Il. 16, 384 ff. (besonders der Schluß: V. 392 μινύθει δέ τε ἔργ᾽ ἀνθρώπων), auch an Il. 12, 278 ff. (V. 286 ὅτ᾽ ἐπιβρίσῃ Διὸς ὄμβρος). Während Il. 11, 492 ff. ein reines Naturgleichnis ist, wird hier die menschliche Kultur stärker betont: der Bach zerstört Brücken und Pflanzungen, es stürzen »die schönen Werke der Jünglinge« (V. 92). An das letzte anschließend heißt es dann: so wurden die Reihen der Troer bedrängt. Es findet also Sub-

jektswechsel statt: im Vordersatz aktivische Konstruktion, im Nachsatz passivische, bedingt durch die doppelte Vergleichsbeziehung. V. 597 ff. weicht Diomedes zurück, wie ein Wanderer ratlos vor dem reißenden Fluß zurückläuft. Athene läßt dem Diomedes von Haupt und Schultern Glut aufflammen gleich dem Glanz eines Sternes (V. 5 ff.). Wenn der verschwindende Ares dem Diomedes als eine Gewitterwolke erscheint (V. 864 ff.), so ist das wohl sinnlicher Anschein und kaum ein Gleichnis. Die Achäer halten stand wie Wolken auf Bergen bei Windstille (V. 522 ff.). Dies Gleichnis ist ziemlich originell, ebenso wie das V. 499 ff.: wie wenn Wind die Spreu treibt und die Spreustätten weiß werden, so wurden die Achäer weiß von Staub; wo allerdings wieder eine Verschiebung der Konstruktion zu bemerken ist. Hier also eine Beziehung auf die Beschäftigung des Ackerbaues, wie wir solche schon Il. 11, 67 fanden. Eigenartig ist V. 902 ff.: wie wenn Milch durch Feigenlabe gerinnt, so rasch heilte Paieon den Ares (Subjektswechsel! Richtiger wäre: so rasch gerann das Blut und wurde die Wunde geheilt). Dies Gleichnis ruht wie noch einige andere des Buches auf wirklicher Beobachtung, aber gerade die Gleichnisse dieser Art sind wenig ausgeführt und nicht ganz deutlich. Daneben stehen längere, die Umbildungen bekannter Motive darstellen. Große Partien des Buches (besonders die Reden) weisen überhaupt keine Gleichnisse auf.

Im 6. B. sind nur zwei ausgeführte Gleichnisse. Das eine ist V. 146 ff. die bekannte Vergleichung des Menschengeschlechts mit Blättern im Wind: dies Gleichnis kann sich aus einem kurzen Vergleich entwickelt haben. V. 506 ff. wird Paris mit einem stolzen Stallroß verglichen. Dies steht genau so Il. 15, 263 ff., dort auf Hektor bezogen. Es setzt schon einen kultivierten und in der Technik geübten Dichter voraus. Bemerkenswert sind die kurzen Vergleiche des Buches: sie haben alle das Glänzende, Leuchtende zum Gegenstand (V. 295 und V. 401 wie ein Stern, V. 513 wie die Sonne).

Die drei Gleichnisse des 7. B. leiden alle an Undeutlichkeit und Unanschaulichkeit. Im ersten ist der Versuch gemacht, eine Gemütsbewegung durch Analogie zum Ausdruck zu bringen: V. 4 ff. Hektor und Paris erscheinen den Troern erwünscht wie ein Fahrwind den Schiffern. V. 63 ff. werden die Reihen der Achäer und Troer mit Wogengekräusel verglichen, das von Zephyr erregt ist. V. 208 ff. eilt Aias zum Kampf wie Ares: jene Ausführung eines gewöhnlichen Vergleiches ist sicher nicht einem alten Dichter zuzutrauen, ein solcher nimmt seine Motive aus anderen Sphären, aus Gebieten des Lebens, die ihm bekannt sind.

Im 8. B. begegnet uns erst V. 306 ff. ein Gleichnis: Gorgythion neigt das Haupt wie der Mohn. Es scheint originell, aber wider-

spruchsvoll bleibt V. 307 »beschwert von Frucht und Frühlingsregen«. V. 338 ff. haben wir das Bild des Hundes, der den Eber oder Löwen verfolgt: der Vorgang wird einfach beschrieben, aber nicht zu einer Geschichte mit Handlung ausgeführt. V. 555 ff. werden die Feuer in der Ebene mit Sternen am Himmel verglichen: zunächst soll nur die massenhafte Zahl zur Vorstellung gebracht werden (V. 560 τόσσα), dann aber ist wohl auch an den Eindruck der hellen Punkte auf der dunklen Fläche gedacht. Wenn der Hirt als Betrachter des Himmels auftritt, so ist das eine nebensächliche Beziehung auf den Menschen, wie wir sie ähnlich im 4. B. fanden. Ob das Gleichnis in dieser Form einheitlich ist, ist zweifelhaft. V. 557 und 558, die von den meisten Herausgebern gestrichen werden, sind aus Il. 16, 299 f. genommen, V. 559 aber schließt sich schlecht an das vorhergehende an und wäre wohl zu entbehren.

Il. 9, 4 ff. wird die Unruhe der Achäer durch das Bild der sturmerregten Meereswogen zum Ausdruck gebracht. Ähnliche Gleichnisse wie Il. 14, 16 und 15, 624 malen dieselbe Szenerie, zum Teil lebendiger. Unser Gleichnis wird undeutlich durch den Subjektswechsel. Es ist dabei sowohl an die physische Erregung als an die psychische Stimmung gedacht. V. 14 ff. begegnet uns ein Gleichnis (Agamemnon vergießt Tränen wie eine Quelle Wasser), das uns aus Il. 16, 3 ff. bekannt ist und dort wohl besser paßt. V. 323 ff. sagt Achilles: wie ein Vogel seinen Jungen Nahrung bringt, so verbrachte ich viele schlaflose Nächte in Sorge um jene. Auch hier eine Umbiegung, die bei dem kurzen Gleichnis doch störend wirkt, eigentlich müßte der Nachsatz heißen: so sorgte ich für jene. V. 481 f. ist die bloße Erweiterung eines Vergleichs: er liebte mich wie ein Vater seinen Sohn. Also auch dieser Gesang bietet keine ausgeführten, lebensvollen Gleichnisbilder.

Die Gleichnisse des 10. B. haben wir schon als typisch für späte, unpoetische Nachahmungen kennen gelernt, in denen des 11. B. dagegen sahen wir alte, ursprüngliche, lebendige Formen. Die Bilder der folgenden Gesänge werden uns viel mehr an die des 11. B. erinnern als diejenigen, die ich im vorhergehenden besprach. Hier stoßen wir also auf Partien, die, wenn sie auch nicht ganz dem ältesten Kern der Ilias angehören, doch meist altes Gut repräsentieren. Im 12. B. geben drei weit ausgeführte Gleichnisse bekannte Motive aus dem Raubtierleben: zweimal V. 41 ff. und V. 146 ff. das Bild von Löwen oder Eber, die gegen Jäger und Hunde kämpfen, V. 299 ff. Schilderung des raubenden Löwen. Hier werden wieder ganze Szenen mit fortschreitender Handlung geschildert. Bezeichnend ist V. 146 ff. die Verschiebung des Vergleichspunktes, indem der Nachsatz an eine ausgemalte nebensächliche

Vorstellung anknüpft. Auch V. 299 ff. ist infolge der Länge des Gleichnisses (acht Verse) Änderung der Konstruktion eingetreten. V. 167 ff. werden die standhaften Helden mit Wespen verglichen; auch dies Gleichnismotiv ist uns bekannt, Il. 16, 259 ff. steht eine ausführliche Schilderung. Aber wenn bei diesen Gleichnissen auch der Stoff nicht neu ist, die Ausgestaltung ist selbständig, wenn auch nicht ganz so lebendig wie in B. 11 und 16. Auch der Vergleich von aushaltenden Kriegern mit Bäumen ist uns schon begegnet; hier V. 132 ff. werden die Eichen genannt. Die Menge der fliegenden Geschosse wird mit einem Schneegestöber verglichen (V. 156 ff.), das gleiche Bild ist V. 278 ff. viel reicher ausgemalt. Diese Gleichnisse unterscheiden sich alle nur wenig von denen des 11. und 16. B. Die Vergleichsgegenstände sind dieselben, hauptsächlich werden Szenen aus dem Tierleben und elementare Naturvorgänge geschildert. Gegen Schluß des Buches aber stehen drei Gleichnisse, die einen ganz anderen Charakter haben. Gegenüber den meisten vorhergehenden fallen sie schon äußerlich durch ihre Kürze auf. Dann aber nehmen sie ihren Stoff aus anderer Sphäre, nämlich aus dem menschlichen Leben. Der Vergleichspunkt ist bei ihnen nicht recht deutlich, man fühlt immer, daß das Ganze etwas gezwungen ist und nicht gut zu dem Verglichenen paßt. V. 421 f.: wie zwei Männer mit der Meßrute sich um die Grenze streiten, so trennte die Brustwehr die Kämpfenden. Der Subjektswechsel verdunkelt hier zweifellos die Vorstellung. Ebenso ist es V. 433 ff., wo die Geschichte von der Handarbeiterin, die Wolle abwiegt, erzählt wird; als Gedanke wäre herauszuschälen: der Kampf stand gleich wie die Arme der Wage. V. 451 ff. heißt es von Hektor, er trug einen Stein so leicht, wie der Hirt einen Wollballen trägt. Auch das ist ein Vergleich, der nicht befriedigt. Man wird kaum zweifeln können, daß diese drei Gleichnisse von einem jüngeren Dichter stammen, dessen Anschauungskreis nicht die Natur, sondern das menschliche Leben und Treiben war.

Das 13. B. ist mit Gleichnissen reich ausgestattet, aber die meisten davon sind nicht sehr weit ausgeführt; wenn auch nicht gerade kurz. Gleichnisse aus dem Tierleben herrschen hier nicht so unbedingt vor. Das bekannte Bild von dem Eber, der sich gegen Jäger und Hunde wehrt, ist V. 471 ff. zu finden. Die beiden Aias werden V. 198 ff. mit zwei Löwen verglichen, die eine Ziege geraubt haben. Die Troer waren früher flüchtigen Hirschkühen gleich (V. 101 ff.); auch dieser Vergleich ist nicht ungewöhnlich. In einigen Gleichnissen sind zahme Tiere erwähnt und damit wird auf Viehzucht und Ackerbau hingedeutet: so V. 571 ff., 703 ff. Rinder, V. 492 ff. Schafe und Widder. Bemerkenswert ist im letzten Gleichnis die Beziehung auf das Menschliche: »und es freut sich der Hirt in seinem Herzen«; gerade an diesen Zusatz

wird der Nachsatz angeschlossen, so daß hier wieder ein Subjektswechsel stattfindet. Auch Naturvorgänge werden herangezogen: die Schlacht wird mit Sturm verglichen (V. 334 ff.); V. 795 ff. haben wir die Schilderung eines Sturms mit Beziehung auf die kämpfenden Troer, die Troer sind zuerst den Winden gleichgesetzt, dann aber den sturmbewegten Wellen, also hier eine Verschiebung des Vergleichspunktes. V. 242 ff. heißt es: Idomeneus ging wie der Blitz; der Nachsatz deckt auch hier eine neue und wohl die ursprünglich gemeinte Beziehung auf: so leuchtete das Erz an ihm. In zwei Gleichnissen werden fallende Helden mit Bäumen verglichen, V. 178 ff. und 389 ff. Das erste Gleichnis gibt ein klares, poetisches Bild und zeugt von Naturgefühl, das andere, das ebenso Il. 16, 482 ff. steht, erscheint unklar durch die drei Subjekte (Eiche oder Pappel oder Fichte) und betont das Praktischmenschliche zu sehr (V. 391). Eigenartig ist das Gleichnis V. 588 ff.: von Menelaos' Panzer springt der Pfeil ab wie die Frucht von der Tenne. Ebenso ist individuell und gut ausgeführt V. 137 ff. der Vergleich Hektors mit einem herabstürzenden Felsblock. Ganz aus der Reihe dieser Gleichnisse fällt V. 298 ff. der ausgeführte Vergleich von Helden mit Göttern. V. 295 ein kurzer Vergleich: Meriones »dem stürmenden Ares vergleichbar«; dieser wird V. 298 ff. ausgemalt: Meriones und Idomeneus sind Ares und seinem Begleiter Phobos gleich, die zum Kampf gehen. Eigentümlich ist dabei auch die Benutzung geographischer Namen (V. 301 f.). Das Gleichnis ist gedanklich konstruiert und trotz seiner Länge nicht eindrucksvoll. Wahrscheinlich haben wir hier das Erzeugnis einer späteren Hand. — Die Gleichnisse des Buches sind zum Teil nicht ungeschickte Variationen bekannter Motive, zum Teil auch selbständiger ausgeführte Bilder. Sie haben zwar nicht die Lebhaftigkeit und Ausführlichkeit der Handlung wie die Gleichnisse des 11. B., sind aber im ganzen abgerundet und eindrucksvoll. Meist beziehen sie sich auf kämpfende Helden und Kampfszenen: so gelten zwei dem Idomeneus (V. 242, 471), eins dem Meriones und Idomeneus (V. 298), zwei den beiden Aias (V. 198, 703), drei den Troern (V. 101, 492, 795), eins der Schlacht überhaupt (V. 334), eins dem Hektor (V. 134), drei fallenden Helden (V. 178, 389, 571). Auch recht viel kurze Vergleiche (18) kommen in diesem Gesang vor, aber sie sind zumeist typisch (wie Ares, wie eine Flamme, wie ein Kind).

Der 14. Ges. hat nur drei Gleichnisse: eins davon hat nicht die übliche Gleichnisform (V. 394 ff.): um den Lärm der Schlacht zu kennzeichnen, werden verschiedene Geräuschphänomene (Meeresbrandung, Feuer, Sturm) in negiertem Hauptsatz angeführt und der Schlachtenlärm dann als das Positive, Größere bezeichnet. V. 16 ff. wird Nestors Sinn in der Stimmung des bangen Zweifelns mit Meereswogen vor

dem Sturm verglichen. V. 414 ff. ist der stürzende Hektor einer vom Blitz gefällten Eiche gleichgesetzt. Beide Gleichnismotive sind nicht schlecht ausgeführt. Große Teile des 14. B. haben aber überhaupt keine Gleichnisse und deuten in ihrem ganzen Charakter auf eine spätere Entstehungsepoche.

Einen weit größeren Reichtum an Gleichnissen weist das 15. B. auf. Mehrere bringen bekannte Motive aus dem Tierleben: der raubende Löwe in der Rinderherde (V. 630 ff.), Rinder oder Schafe, von wilden Tieren gescheucht (V. 323 ff.), Hunde auf der Jagd (V. 271 ff., 579 ff.), Kampf eines wilden Tieres mit dem angreifenden Hund oder Hirt (V. 586 ff.). Einige sind zwar ziemlich weit ausgeführt (V. 630 ff., 271 ff.), aber es fehlt doch an lebensvoller Handlung, an einzelnen typischen Ausdrücken merkt man die Zusammensetzung (V. 272 ist sogar ein ganzer Vers aus Il. 11, 549 herübergenommen). Andere Gleichnisse sind kurz und schematisch: es wird zum Beispiel einfach von »wilden Tieren« (θῆρες) gesprochen, statt von bestimmten, mit Namen bezeichneten; Undeutlichkeiten entstehen durch mehrere mit »oder« verbundene, ungleichartige Subjekte oder Objekte (V. 323, 587, auch 271). Auch Subjektsverschiebung im Vordersatz und Nachsatz kommt vor (V. 323 ff., 630 ff.). V. 690 ff. wird Hektor einem raubenden Adler verglichen, V. 692 ist Il. 2, 460 entnommen, hier ist das ganze Gleichnis wenig passend. Gleichnisse aus der unbelebten Natur sind folgende: V. 170 ff. Iris fliegt schnell wie Schnee oder Regen (das Gleichnis zum Teil wörtlich in Il. 19, 357 ff., aber dort mit ganz anderem Vergleichspunkt); V. 618 ff. die Danaer hielten stand wie Felsen im Meer; V. 381 ff. und 624 ff. das bekannte Motiv vom Schiff im Sturm. Bei dem letzten Gleichnis sind die Vergleichspunkte in Vorder- und Nachsatz vollständig verschieden: zuerst heißt es von Hektor, er stürzt auf die Heerscharen ein wie die Woge auf das Schiff, dann aber wird die Lage und Stimmung der Schiffer geschildert und daran angeknüpft: »so war den Achäern das Herz in der Brust zerrissen«. Vielleicht kann man hier auch noch eine Hindeutung auf stimmungsmäßige Verbindung der sturmerregten See und des unruhvollen Gemütes annehmen wie Il. 9, 4 ff., 14, 16 ff. Die übrigen Gleichnisse des 15. B. sind aus der Sphäre menschlichen Lebens und menschlicher Kultur genommen. Merkwürdig ist V. 679 ff., wo von einem Reiterkunststück die Rede ist. Das Gleichnis V. 263 ff., in dem Hektor mit einem Stallroß verglichen wird, steht ebenso Il. 6, 506 ff. Der Kampf ist V. 410 ff. gleich wie eine Richtschnur. V. 362 ff. stürzt die Mauer der Achäer wie ein Sandbau, den Kinder aufgeführt haben. Ein ganz intellektualistisches Gleichnis, wie wir es sonst kaum in der Ilias finden, ist V. 80 ff.: Hera eilt schnell wie der Gedanke eines vielgereisten Mannes. Od. 7, 36 sind die Schiffe

der Phäaken schnell wie ein Vogel oder ein Gedanke. Charakteristisch für die Art, wie ganz gedankenmäßig und wenig anschaulich verschiedenartige Dinge nebeneinandergesetzt werden, ist V. 605 ff. Hektor raste wie Ares oder das verderbliche Feuer. Mit Hektor beschäftigen sich eine ganze Anzahl von Gleichnissen: V. 263, 271, 605, 624, 630, 690. Vier Gleichnisse folgen nahe aufeinander: V. 605 ff., 618 ff., 624 ff., 630 ff.; von ihnen gelten drei Hektors Kampf an den Schiffen. G. Finsler[1]) hat gut dargelegt, »wie die Gleichnisse die Handlung zugleich zurückhalten und ganz sachte weiterführen«. Sie zeigen die drei Stadien des Kampfes, »erst des trotzigen Ausharrens, dann der beginnenden Mutlosigkeit, endlich der entsetzten Flucht«. Das beweist eine Fertigkeit in der Komposition, aber die meisten Gleichnisse in diesem Gesang sind doch teils Nachahmungen älterer, teils schematisch, gedanklich ohne individuelle Ausmalung und vielfach undeutlich in der Vergleichsbeziehung.

Die Gleichnisse des 16. Ges. habe ich oben schon besprochen. Hier sehen wir wieder ein Stück, das in der Hauptsache zu den ältesten Teilen der Ilias gehört. Ähnlich den Gleichnissen des 16. Ges. sind die des 17. Wir finden hier zwanzig mehr oder weniger ausgeführte Gleichnisse. Charakteristisch sind die wieder häufig auftretenden Bilder vom Jagdleben und von wilden Tieren: der raubende und verscheuchte Löwe V. 61 ff. (dabei V. 63 f. = Il. 11, 175 f.), V. 109 ff., 657 ff. (V. 659 bis 664 = Il. 11, 550—555); der Löwe mit seinen Jungen V. 133 ff.; der Eber im Kampf gegen Hunde und Jäger V. 281 ff., 725 ff.; V. 20 ff. werden Panther, Löwe und Eber als Verkörperungen der Kraft hingestellt. Auch andere Tiere werden zum Vergleich herangezogen, so Vögel: V. 674 ff. Menelaos späht wie ein Adler; V. 755 ff. die Achäer fliehen vor Äneas und Hektor mit Geschrei wie Scharen von Staren oder Dohlen vor dem Habicht. Eigentümlich mutet uns das Bild V. 570 ff. an: Athene gibt dem Menelaos die Kühnheit (θάρσος) einer Mücke. Die nähere Ausführung erst (die Mücke läßt sich nicht verscheuchen, sondern sucht andauernd zu stechen) läßt uns das Bild und die Bedeutung des Wortes θάρσος verstehen. Andere Gleichnisse beschäftigen sich mit dem Leben der Haustiere: Menelaos und Meriones tragen die Leiche des Patroklos wie Maultiere (V. 742 ff.); Menelaos geht um Patroklos wie die Kuh um das Kalb (V. 4 ff.); ein Held fällt wie ein geschlachteter Stier (V. 520 ff.); der Leichnam des Patroklos wird hin und her gezerrt wie eine Stierhaut (V. 389 ff.). Der letzte Vergleich ist für uns ästhetisch anstößig, ob er das auch für den Dichter und seine Zeitgenossen war, darf man bezweifeln; jedenfalls

[1]) »Homer«, Leipzig und Berlin 1908, S. 501 f.

gibt er ein eigenartiges, realistisch beobachtetes Bild. Ein Gleichnis weist uns ins Pflanzenleben: V. 53 ff. ein Held wird erschlagen und der Rüstung beraubt wie ein Ölbaum, der vom Sturm gestürzt wird. Andere Gleichnisse zeigen elementare Naturvorgänge: V. 263 ff. die Troer rücken mit Geschrei an, wie die Wogen an der Brandung tosen. V. 747 ff. die beiden Aias wehren die Troer ab, wie ein Hügel die Ströme hemmt. Der wilde Kampf wird mit dem lodernden Feuer verglichen (V. 736 ff.). Wie wenn Zeus einen Regenbogen spannt als Zeichen des Kriegs oder Wintersturms, so trat Athene, umhüllt von purpurner Wolke, hervor (V. 547 ff.). Bei dem letzten Gleichnis ist der Vergleichspunkt wieder recht undeutlich. Eigentümlich ist noch V. 434 ff.: die Rosse standen starr wie eine Grabsäule. — Die Gleichnisse dieses Gesanges sind meist ziemlich weit und originell ausgeführt ohne zu viel schmückendes Beiwerk, auch wo bekannte Motive auftreten, ist die Gestaltung oft selbständig. Inkongruenzen in der Konstruktion und Subjektsverschiebungen kommen mehrfach vor. Eine Nebeneinanderstellung verschiedener Gegenstände (Verbindung durch »oder«) findet einigemal statt, aber bei unwesentlichen Vorstellungen (V. 434 ff., 547 ff., 742 ff.); V. 755 ff. wird durch absichtliche Verundeutlichung die Menge stärker bezeichnet. Einige Partien sind mit Gleichnissen besonders reich bedacht (so der Schluß). Viele Gleichnisse haben eine Beziehung auf Menelaos (V. 4 ff., 53 ff., 61 ff., 109 ff., 570 ff., 657 ff., 674 ff.); auch auf die beiden Aias beziehen sich einige.

Das 18. B. hat viel weniger Gleichnisse, etwas weiter ausgeführt sind nur zwei (V. 207 ff., 318 ff.). Zweimal sind bekannte Motive aus dem Tierleben verarbeitet: V. 318 ff. der Löwe, der um seine geraubten Jungen stöhnt; V. 161 ff. der Löwe, den die Hirten nicht verscheuchen können. Das erste ist ganz gut ausgeführt, wenn auch nicht bildmäßig, das zweite ist ganz schematisch. Nur kann man hier schön die Reihenfolge der Vorstellungen und ihre Verknüpfung in Gleichnis und Nachsatz beobachten: gemordetes Tier — Löwe — Hirte = die beiden Aias — Hektor — Leichnam. Die Ordnung ist nicht logisch, sondern psychologisch: an den letzten Begriff des Gleichnisses knüpft sich der erste des Nachsatzes und die Linie geht dann weiter bis zu dem Begriff, der dem ersten des Gleichnisses entspricht. Schematisch dargestellt:

```
→
×——×——×
      ⋮
×——×——×
      ←
```

Zwei andere Gleichnisse sind einer Sphäre entnommen, die uns sonst in der Ilias nicht in Gleichnissen begegnet, nämlich dem Kriegsleben. V. 207 ff. Athene umkränzt den Achilles mit goldener Wolke, so daß ein Glanz entsteht wie vom Feuer, das Belagerte an-

zünden, um die Umwohnenden zum Ersatz herbeizurufen. V. 211 ff. wird die helle Stimme des Achilles einer Trompete verglichen. Ein Gleichnis, das ganz aus der Reihe der übrigen herausfällt, steht in einer jedenfalls unechten Partie: V. 600 ff. der Tanz mit der gedrehten Töpferscheibe verglichen. Gleichnisse aus Handwerk und Gewerbe sind bei Homer viel seltener als bei späteren Dichtern und Schriftstellern (z. B. Platon). Von den vier oder fünf Gleichnissen des Gesanges beziehen sich drei auf Achilles (V. 207, 219, 318).

Noch spärlicher sind Gleichnisse im 19. B., nämlich nur zwei, und diese ziemlich nahe beieinander. V. 357 f. die Masse der Helmbüsche mit Schneemassen verglichen (zum Teil wörtlich ähnlich Il. 15, 170 ff., aber mit anderem Vergleichspunkt); V. 375 ff. der Glanz auf Achilles' Schild, wie Feuer den Schiffern auf dem Meer erscheint. Dieses Gleichnis ist etwas mehr ausgeführt, aber auch es trägt keinen neuen und originellen Zug. Kurz vorher V. 374 wird der Glanz mit dem des Mondes verglichen: die rasche Aufeinanderfolge und Verschiedenheit von Vergleich und Gleichnis beweist, daß hier nur wenig sinnliche Anschaulichkeit vorhanden ist.

Etwas mehr Gleichnisse, aber auch nur fünf, hat das 20. B. Das erste davon V. 164 ff. nimmt eine Sonderstellung ein; es ist ein sehr lang ausgeführtes Bild mit fortschreitender Handlung. Das Motiv ist bekannt: Achilles mit einem räuberischen Löwen verglichen. Die übrigen Gleichnisse sind kurz und haben mehr Beziehung zum praktischen menschlichen Leben. Von Tieren wird der Stier zweimal genannt, beidemal mit Bezug auf menschliche Tätigkeit. V. 403 ff. der fallende Hippodamas brüllt wie ein Stier, der dem Poseidon geopfert wird. V. 495 ff. werden die Rosse, die über die Leichname stampfen, mit dreschenden Rindern verglichen. Ein Gleichnis ist ganz aus dem alltäglichen menschlichen Leben genommen, das von den streitenden Weibern (V. 252 ff.). Auch ein Naturgleichnis findet sich: V. 490 ff. Achilles stürmt wie Feuer im Wald. Eigentümlich ist dabei, daß im Nachsatz wieder ein Vergleich eingeschlossen ist: »so stürmte er allenthalben mit der Lanze einem Dämon gleich«. Und V. 495 ff. folgt dann ein Gleichnis aus ganz anderer Sphäre. Einige von den Gleichnissen sind in der Beziehung zum Nachsatz etwas inkongruent (V. 164, 403, 495). Die Bilder sind zwar nicht direkt nachgeahmt, aber doch wenig gefühlsmäßig und wenig originell.

Auch im 21. B. ist nur ein Gleichnis aus dem Raubtierleben, und zwar wird hier ein Tier erwähnt, das in der Ilias wenig vorkommt, der Panther. Das Gleichnis ist gedanklich und etwas künstlich gedehnt (das zwecklose ἤ ... ἤ V. 576 und 578), wirkliche Beobachtung fehlt offenbar. Auch andere Tiere werden genannt, so Vögel: V. 252 ff.

Achilles stürmt wie ein Adler; V. 493 ff. Artemis entflieht wie die Taube vor dem Habicht (ähnlich, aber etwas weiter und lebendiger ausgeführt Il. 22, 139 ff.). Die Troer fliehen wie Fische vor einem Delphin (V. 22 ff.). Fische werden in den Gleichnissen der Ilias sehr selten erwähnt. V. 12 ff. werden die Troer mit Heuschrecken verglichen, die vor dem Feuer nach dem Fluß fliehen. In den übrigen Gleichnissen tritt direkt oder indirekt eine Beziehung zum menschlichen Leben hervor. Wie der Nordwind den nassen Garten austrocknet (bezeichnend der Zusatz: »und es freut sich der Besteller«), so wurde die Ebene durch das Feuer trocken (V. 346 ff.). Hier haben wir eine Hindeutung auf den Gartenbau, ebenso V. 257 ff. Wie der Brand einer Stadt Leid schafft, so bereitet Achilles den Troern Arbeit und Kummer (V. 522 ff.); der Vergleichspunkt ist etwas verschoben: logisch genau wäre Achilles den Brandstiftern parallel zu setzen. Der Fluß kocht wie ein Kessel (V. 362 ff.). Achilles wird einem Mann verglichen, der einen Graben zieht und vom hereinstürzenden Wasser überrascht wird (V. 257 ff.). V. 281 ff. vergleicht er sich selbst mit einem Hirtenknaben, der von einem Sturzbach fortgerafft wird. Manche von den Gleichnissen stimmen zwar nicht ganz in der Beziehung, aber sie zeugen doch meist von einer individuellen Anschauung und Originalität.

Im 22. B. begegnen uns wieder etwas mehr Gleichnisse (10), aber fast nur kurze. Der Löwe wird einmal in dem Bild zur Bezeichnung der Unmöglichkeit (kein Vertrag zwischen Löwen und Menschen) erwähnt. Achilles verfolgt den Hektor wie der Hund das Hirschkalb (V. 189 ff.). Hektor hat auf Achilles gewartet wie ein Drache in der Felskluft (V. 93 ff., man erinnert sich an Il. 3, 33 ff.). Dann stürmt Hektor wie ein Adler auf ein Schaf oder einen Hasen (V. 308 ff.). Wie der Falke die Taube verfolgt, so Achilles den Hektor (V. 139 ff., ähnlich Il. 21, 493 ff.). Zwei Gleichnisse zeigen das Tier ganz im Dienst der Kultur. V. 22 f. wird Achilles und V. 162 ff. Achilles und Hektor mit Rennpferden verglichen. Auf das Rennen wies auch schon Il. 15, 679 ff., und in Il. 23, 517 ff. finden wir zum Teil wörtliche Übereinstimmung mit dem schematischen, unindividuellen Gleichnis V. 22 f. V. 199 f. haben wir ein Gleichnis aus dem menschlichen Leben, das sogar auf eine gewisse psychologische Beobachtung schließen läßt: Achilles kann den Hektor nicht erreichen, wie man im Traum den Fliehenden nicht verfolgen und vor dem Verfolger nicht fliehen kann. Ein derartiges Gleichnis ist etwas Besondersartiges und gewiß nichts Primitives. Zwei Gleichnisse führen uns Objekte der unbelebten Natur vor, sie dienen beide zur Bezeichnung des Glanzes: der Schimmer von der Lanze des Achilles' ist dem Leuchten des Abendsterns ähnlich (V. 317 ff.); in einem ziemlich ausgeführten Gleichnis (V. 26 ff.) wird

Achilles in der Rüstung mit dem Hundsstern verglichen. Hier ist wohl nicht nur der Glanz der Vergleichspunkt, sondern es liegt darin eine gewisse Symbolik, eine Vordeutung des Unheilvollen. Es ist gewiß eine individuelle Eigentümlichkeit, daß hier zweimal Sterne mit bestimmten Namen genannt werden, was sonst in der Ilias nicht vorkommt (Il. 5, 5 wird ein herbstlicher, leuchtender Stern genannt). Wir haben also da, ähnlich wie im 6. B., einen Dichter, bei dem anscheinend die Glanzempfindung besonders ausgeprägt ist. Das Glänzende und Strahlende wird natürlich hauptsächlich bei den blinkenden Waffen hervorgehoben. Die Empfindung für Glanz tritt schon früh bei dem primitiven Menschen wie beim Kind auf und ist da sehr stark gegenüber jeder anderen Licht- und Farbenempfindung. So ist es begreiflich, daß das optische Empfinden vielfach nach dieser Richtung geht. Die Gleichnisse des 22. B. haben manches Eigenartige, sie sind zwar nicht bildmäßig ausgeführt, aber doch gut komponiert, mehr mit Verstand als mit Gefühl und sinnlicher Empfindung. Mehrere beziehen sich auf das Verfolgen (V. 139, 189, 199), zwei auf das Laufen (V. 22, 162), eins auf das Vorstürmen (V. 308), eins auf das Standhalten (V. 93), zwei auf den Glanz (V. 26, 317).

Im größten Teil des 23. Gesanges stehen keine Gleichnisse, erst bei der Schilderung der Kampfspiele treten mehrere auf. Im ersten Teil findet sich nur ein kurzes Gleichnis, und dieses stammt ganz aus dem menschlichen Leben V. 222 f.: Achilles klagt um seinen Gefährten, wie der Vater um sein gestorbenes Kind. Die Gleichnisse bei den Kampfspielen dienen mehrfach zur Bezeichnung des Maßes der Entfernung. V. 517 ff.: wie weit von dem Wagenrad das Roß entfernt ist, das den Herrn fortreißt, so weit blieb Menelaos von Antilochos zurück (logisch genau wäre: so weit war Antilochos dem Menelaos voraus). V. 759 ff. wird auch die Nähe bezeichnet, aber durch ein Gleichnis aus ganz anderer Sphäre: Odysseus folgt dem Aias so nahe, wie nahe bei der Brust der Weberin das Webschiff läuft. Die Ringenden fassen sich so fest wie zwei festgefügte Balken (V. 711 ff.; V. 713 ist wohl Zusatz nach Il. 16, 213). Polypoites wirft so weit, wie der Hirt seinen Stab wirft (V. 845 ff.). Euryalos springt geschlagen auf, wie der Fisch im Sturm aus dem Wasser emporspringt. Bemerkenswert ist noch ein Gleichnis, das sich auf ein seelisches Gefühl bezieht und die Natur in eigenartigem Parallelismus zu geistigen Vorgängen symbolisch verwendet: V. 598 f. dem Menelaos war das Herz erfreut, wie wenn Tau auf die wachsende Saat fällt. Hier drückt sich das Naturgefühl auf eine Weise aus, wie das sonst in der Ilias kaum vorkommt. Der Stoff der Gleichnisse, die doch beinahe sämtlich Aktionen bei Kampfspielen bezeichnen, stammt fast nur aus dem fried-

lichen Leben (V. 759 ff. ist fast idyllisch und sentimental zu nennen): da spricht doch wohl dichterische Absicht mit.

Das 24. B. hat wenig Gleichnisse. V. 41 ff. Achilles denkt Wildes wie ein raubender Löwe: hier also ein bekanntes Motiv, wenig ausgeführt, aber mit einer neuen Wendung. Iris eilt in die Tiefe wie eine Bleikugel ins Meer (V. 80 ff.). Achilles staunt den Priamos an (V. 480 ff.), wie ein Flüchtling, mit Blutschuld beladen, in der Fremde den Reichtum eines Mannes anstaunt: ein besondersartiges Gleichnis aus dem Rechtsleben. V. 601 ff. begegnet uns noch ein mythisches Gleichnis, in dem die Geschichte der Niobe erzählt wird. Das 24 B. weist also keine ursprünglichen Gleichnisse auf, aber die Bilder sind wenigstens selbständig, nur V. 41 ff. ist ein altes Motiv benutzt.

Es ergibt sich bei der Betrachtung der Gleichnisse in der Ilias, daß wir hier zweifellos keine einheitliche Masse vor uns haben, sondern mancherlei Unterschiede in der Behandlung nach Inhalt und Form zu konstatieren sind. Wir können etwa folgende Hauptgruppen aufstellen: alte, ursprüngliche Gleichnisse; Nachahmungen alter Motive, die entweder unter Benutzung traditioneller Ausdrücke auch den Stil der alten kopieren oder nur schematisch den Inhalt verarbeiten; neue, selbständige Gleichnisse, aus anderer Sphäre als die alten (mehr die menschliche Kultur behandelnd). Im einzelnen hier Abgrenzungen oder gar Unterabteilungen herzustellen, ist schwierig. Auch ist nur im Groben zu entscheiden, wie weit sich Verschiedenartigkeiten durch die Verschiedenheit des Stoffes der Handlung, der Absichten und Stimmungen des Dichters erklären lassen, wie weit man verschiedenartige Gleichnisse noch demselben Dichter zuschreiben kann, und in welchen Fällen man einen anderen Verfasser annehmen muß. Manche starken Unterschiede weisen unbedingt darauf hin, daß wir hier Produkte verschiedener Zeiten und verschiedener Individuen vor uns haben.

Auf die kurzen Vergleiche bin ich deshalb nicht näher eingegangen, weil sie auch in der prosaischen Rede vorkommen und uns heute noch geläufig sind. Oft kann man erkennen, daß sie schon stereotyp oder sprichwörtlich geworden sind und häufig wiederkehren (wie Gott, wie Kind, wie Feuer, wie Löwe usw.).

Interessant ist schon eine Zusammenstellung der einzelnen Bücher nach der Zahl der vorkommenden Gleichnisse und Vergleiche. Ich bemerke, daß ich dabei auch Grenzfälle, die in der Form kaum noch Gleichnischarakter haben, eingerechnet habe.

Buch	Gleich-nisse	Ver-gleiche	Zu-sam-men	Buch	Gleich-nisse	Ver-gleiche	Zu-sam-men	Buch	Gleich-nisse	Ver-gleiche	Zu-sam-men
1	—	4	4	9	4	5	9	17	20	9	29
2	11	10	21	10	4	6	10	18	5	13	18
3	7	9	16	11	16	12	28	19	2	9	11
4	9	4	13	12	10	8	18	20	5	9	14
5	11	11	22	13	15	18	33	21	8	7	15
6	2	3	5	14	3	6	9	22	10	9	19
7	3	4	7	15	16	8	24	23	7	7	14
8	3	5	8	16	21	9	30	24	3	6	9

Man muß allerdings bedenken, daß die Bücher verschieden lang sind und manchmal die Gleichnisse in einer Partie des Buches sich häufen, in der anderen ganz fehlen. Aber gewisse Unterschiede dürften sich doch erkennen lassen. Im allgemeinen kann man sagen, daß diejenigen Gesänge, die am meisten Handlung (besonders Kampfaktionen) aufweisen und für die Gesamtkomposition am wichtigsten sind, auch am reichsten mit Gleichnissen versehen sind. Im ganzen finden sich in der Ilias 195 Gleichnisse und 191 Vergleiche.

Wenn wir nun die **Odyssee** betrachten, muß uns sofort auffallen, daß die Zahl der Gleichnisse hier bedeutend geringer ist. In den ersten drei Büchern stehen überhaupt keine, im 4. B. kommen drei. Das eine davon V. 335 ff. steht ebenso Od. 17, 126 ff.: Odysseus wird mit einem Löwen verglichen, der zwei Hirschkälber überfällt. V. 791 ff. heißt es von Penelope: sie überlegt so viel wie ein Löwe, wenn die Jäger ihn umkreisen. Das Bild mit seiner Beziehung auf einen geistigen Vorgang erinnert an Il. 24, 41 ff. Aigisthos tötet den Agamemnon, wie man den Stier an der Krippe schlachtet (V. 535, ebenso Od. 11, 411). Nur das erste Gleichnis (V. 335 ff.) ist etwas weiter und gut ausgeführt, die anderen sind schematisch, keines bietet ein neues Motiv.

Das 5. B. hat schon mehr Gleichnisse (7). Von Raubtieren ist hier keine Rede. Der übers Meer eilende Hermes wird mit einer Möwe verglichen (V. 51 ff.). Wie wenn einem aus seinem Schlupfwinkel gezogenen Meerpolypen viele Steine anhängen, so ist Odysseus vom Felsen die Haut abgeschunden (V. 432 ff. Richtiger lautete der Nachsatz: so hängen Odysseus Steine vom Felsen an). Das Floß wird getrieben wie Disteln vom Wind (V. 328 ff.), die Balken zerstreut Poseidon, wie der Wind die Spreu auf der Tenne zerstreut (V. 368 ff.). Die übrigen drei Gleichnisse bewegen sich ganz in der menschlichen Sphäre. Wie die Genesung des Vaters den Kindern erfreulich ist, so erwünscht erschien dem Odysseus Land und Wald (V. 394 ff.). Hier

tritt das Gefühlsmäßige stark hervor und es findet ein eigenartiger Parallelismus statt, indem der mehr menschlich-geistige Vorgang im Gleichnis steht, also von einer »Versinnlichung« nicht die Rede sein kann, sondern eher von einer Vergeistigung oder genauer einer Verstärkung des Gefühlsausdrucks. Zweimal wird auf menschliche Beschäftigung hingewiesen: bei der Maßbezeichnung V. 249 f., so weit wie ein verständiger Mann, des Zimmerns wohl kundig, den Boden eines Lastschiffes baut, so groß machte Odysseus das Floß; V. 488 ff. wie wenn einer Feuer in Asche verbirgt, so umhüllte sich Odysseus mit Blättern. Die Gleichnisse dieses Gesanges sind alle ziemlich kurz, aber eigenartig und selbständig durchgeführt, jedenfalls in ihrem Charakter verschieden von denen der Ilias; sie sind sozusagen menschlicher und geistiger.

Im 6. Buche haben wir noch ein Gleichnis, das vom Löwen handelt (V. 130 ff.), wenig selbständig und nicht reich an Handlung, etwas unbestimmt (drei Objekte durch ἢ ... ἢ verbunden). Es scheint mir charakteristisch, daß von den fünf Gleichnissen der Odyssee (in der Ilias wird er in zweiunddreißig genannt), in denen der Löwe eine Rolle spielt, vier sich auf Odysseus beziehen. Der Dichter will ihn damit wohl als die Hauptperson, als einen Kämpfer, einen Helden hervorheben und bedient sich dazu des Bildes, das für ihn schon traditionell und seiner Anschauungsweise fremd war. Einmal bezieht sich ein Gleichnis vom Löwen auf Penelope (Od. 4, 791). Der kurze Vergleich »wie ein Löwe« kommt in der Odyssee einmal vor mit Bezug auf den Kyklopen, in der Ilias wird der Löwe zwölfmal in Vergleichen erwähnt. Die Gleichnisse des 6. Buches dienen zur Bezeichnung der Gestalt und des Aussehens, und zwar gelten zwei dem Odysseus, zwei der Nausikaa. V. 102 ff. wird Nausikaa in einem lang ausgeführten Gleichnis mit Artemis verglichen. Der gewöhnliche kurze Vergleich »wie Artemis« ist hier zu einem lebensvollen Bild geworden. In der Ilias sind längere Gleichnisse, in denen Menschen mit Göttern verglichen werden, sehr selten (nur von Ares handeln drei). Es gehört dazu eine Vermenschlichung des Göttlichen [1]), die erst auf einer ziemlich hohen Kulturstufe möglich ist. Auch die Gleichnisse, in denen eine mythische Geschichte erzählt wird, sind durchaus nichts Primitives. Ein ganz individuell zugespitztes Gleichnis ist Od. 6, 160 ff. Odysseus geht von einem persönlichen Erlebnis aus, er spricht von der Palme auf Delos und vergleicht mit ihr dann Nausikaa. V. 232 ff. gießt Athene Anmut über Odysseus aus, wie wenn jemand Gold mit Silber umgießt (das Gleichnis

[1]) Vgl. Franz Winter (Gercke-Norden, Einleitung in die Altertumswissensch. II, S. 165 f).

steht ebenso Od. 23, 159 ff., aber dort offenbar später eingeschoben). Hier wird sogar ein menschliches Kunstwerk erwähnt. Wir sehen, die Gleichnisse dieses Gesanges weisen auf eine kultivierte Zeit und eine in den Formen schon hoch entwickelte Poesie.

Im 7. Buch ist kein eigentliches Gleichnis vorhanden, nur einige, allerdings zum Teil eigentümliche und fast gesuchte, kurze Vergleiche: so werden V. 106 die webenden Mägde mit Blättern der Schwarzpappel verglichen, das Haus des Alkinoos glänzt wie der Strahl der Sonne oder des Mondes (V. 84, ebenso Od. 4, 45), die Schiffe der Phäaken sind schnell wie ein Vogel oder ein Gedanke (V. 36).

Das 8. Buch hat ein lang ausgeführtes Gleichnis, das eine ganze menschliche Szene beschreibt (V. 523 ff.): wie die Frau um den gefallenen Mann klagt, so vergoß Odysseus Tränen.

Im 9. Buch beziehen sich die beiden Gleichnisse auf die Blendung des Kyklopen, das Ausbrennen des Auges mit dem angebrannten Pfahl. Zur Verdeutlichung der Aktion werden Gleichnisse vom Handwerk herangezogen. Odysseus und seine Gefährten drehen den Pfahl, wie ein Mann den Bohrer dreht (V. 384 ff.). Das Auge des Kyklopen zischt, wie beim Schmied glühendes Eisen im Wasser (V. 391 ff.).

Das 10. Buch bietet zwei Gleichnisse aus dem Leben der Tiere, aber bezeichnenderweise nicht dem von Bestien, sondern von Haustieren. Die Wölfe und Löwen der Kirke sind zahm, sie wedeln, wie Hunde den Herrn umwedeln (V. 216 ff.). Als Odysseus zu seinen Gefährten zurückkehrt, drängen sie sich weinend um ihn, wie die Kälber die heimkehrenden Kühe umspringen (V. 410 ff.). Gleichnisse aus dem Tierleben dienen hier zur Bezeichnung einer Ähnlichkeit in Stimmung und Art der menschlichen Vorgänge. Das beweist schon ein gemütvolles Verhältnis zur Tierwelt: das zahme Tier, der Freund des Menschen, steht im Vordergrund, nicht mehr der Feind, das Raubtier.

Auch im 11. Buch sind zwei Gleichnisse aus dem Tierleben. Das eine V. 411 wiederholt sich Od. 4, 535: Aigisthos tötet den Agamemnon wie einen Stier an der Krippe. Unmittelbar daran schließt sich das Gleichnis (V. 413 ff.): seine Gefährten wurden getötet wie Eber, die zum Mahl geschlachtet werden. Bezeichnend ist die praktisch-menschliche Beziehung. Nicht von der Jagd auf den Eber und seinem Todeskampf ist die Rede, sondern davon, daß er auf der Tafel eines reichen Mannes prangen wird bei der Hochzeit, beim Gelag oder Freudenfest (V. 414 f.).

Im 12. Buch V. 251 ff. werden die von der Skylla Geraubten mit geangelten Fischen verglichen. Es handelt sich in diesem Gleichnis hauptsächlich um die Verdeutlichung der Art des Emporreißens: der

analoge Fall wird aus dem Gebiet menschlicher Beschäftigung genommen.

Das 13. Buch gibt wieder einen charakteristischen Fall von Verschiebung des Vergleichspunktes. Es heißt von Odysseus, er sehnt sich beim Sonnenuntergang sehr nach der Heimat. Daran schließt sich das Gleichnis: »wie wenn ein Mann nach dem Abendessen sich sehnt ...« (V. 31 ff.), und wir erhalten das Bild des pflügenden Landmanns am Abend, dabei tritt dann aber wieder die Vorstellung von der sinkenden Sonne auf, die der Pflüger mit Freuden sieht, und so wird die Beziehung zur Handlung wiedergewonnen mit den Worten: »so erwünscht dem Odysseus tauchte das Licht der Sonne unter«. Zwei analoge Naturbilder mit dem Menschen als handelnder Person stehen hier nebeneinander, das Wesentliche dabei ist die Betonung der seelischen Stimmung. V. 81 ff. wird das Schiff mit einem eilenden Roßgespann verglichen; einige Verse später heißt es dann: »kein Habicht, der schnellste der Vögel, flöge so geschwind«. Da handelt es sich um Verdeutlichung der Schnelligkeit und der Art des Fahrens des Schiffes. Der Habicht als der schnellste Vogel ist wohl schon ein konventionelles poetisches Bild.

Im 14. und 15. Buch kommen keine eigentlichen Gleichnisse vor. Od. 14, 64 f. haben wir eine erweiterte hypothetische Annahme. Eumaios sagt: wenn Odysseus noch lebte, schenkte er mir Besitz und alles, was ein Herr dem treuen Diener schenkt, der viel sich abgemüht und dem ein Gott das Werk gesegnet hat, »so wird auch mir das Werk gesegnet«. Es ist hier ein realer Fall, der aber etwas Gleichnisartiges hat. Od. 15, 174 ff. liegt das Gleichnisartige in der Auslegung eines Orakels: wie der Adler, vom Himmel kommend, eine Gans raubte, so wird Odysseus nach Hause kommen und Rache nehmen.

Das 16. Buch bringt zwei Gleichnisse zum Ausdruck seelischer Stimmungen. V. 17 ff. begrüßt Eumaios den Telemach, wie ein Vater sein Kind begrüßt, das von fernher kommt. V. 216 ff. klagen Odysseus und Telemach lauter als Vögel, Adler oder Geier, denen die Jungen weggenommen sind. Auch dieses Gleichnis offenbart ein gemütvolles Verhältnis zum Tierleben, ein seelisches Nachfühlen von Stimmungen.

Im 17. Buch begegnet uns wieder die Begrüßungsszene von Vater und Sohn im Gleichnis (V. 111 f.), aber ganz kurz skizziert. V. 126 ff. steht dasselbe Gleichnis wie Od. 4, 335 ff.: Odysseus als überfallender Löwe. V. 518 ff. sagt Eumaios: Odysseus bezauberte mich wie ein Sänger seine Zuhörer.

Das 18. Buch hat keine Gleichnisse, nur ein paar kurze, wenig

originelle Vergleiche. — Die Gleichnisse des 19. Buches beziehen sich auf Penelope. Das erste ist nur die Anführung eines analogen realen Falles. V. 108 ff. meint Odysseus, der Ruhm Penelopes reiche so weit wie der eines mächtigen Königs, und erläutert das durch Schilderung eines idealen Landes. Die zwei übrigen Gleichnisse handeln von der traurigen Stimmung der Penelope. Wie der Schnee auf den Bergen schmilzt und die Flüsse davon anschwellen, so schmolzen ihre Wangen in Tränen (V. 205 ff.). Die Beziehung ist nicht ganz scharf gegeben: eigentlich ist doch die Träne mit dem schmelzenden Schnee verglichen. V. 518 ff. wird Penelope mit der Tochter des Pandaros, der Nachtigall, die um ihren Sohn klagt, in Parallele gesetzt. Auch hier eine kleine Verschiebung des Vergleichspunktes: der anfänglichen Konstruktion des Gleichnisses nach wäre zu erwarten, »so klage auch ich«, der Nachsatz lautet aber, »so ist mir der Geist unruhig erregt«. Das Gleichnis gibt eine mythische Geschichte, eine gefühlsreiche Tiersage.

Zwei eigentümliche Gleichnisse stehen im 20. Buch. Wie die Hündin um ihre Jungen bellt gegen einen Fremden, so bellt es in Odysseus (V. 14 f.). Merkwürdig ist hier der metaphorische Ausdruck im Nachsatz, der Vorstellungen vom Seelischen und Tierischen vermischt und so eine besonders nahe Verbindung herstellt. V. 25 ff. wird gesagt, Odysseus wendet sich hin und her, wie wenn ein Mann die Blutwurst hin und her dreht, um sie am Feuer zu braten. Manche Interpreten meinen, daß von der unruhigen Bewegung der Gedanken die Rede ist, und finden die Vergleichung ästhetisch anstößig. Ich glaube, daß dem Wortlaut nach zunächst das körperliche Sich-hin-und-her-werfen in Vergleichung gesetzt ist. Allerdings liegt eine gewisse Konstruktionsverschiebung vor, aber das ist ja bei homerischen Gleichnissen etwas Gewöhnliches. Odysseus bewegt sich selbst, der Mann bewegt die Blutwurst. Die Einführung des Mannes hätte durch passivische Konstruktion vermieden werden können, aber der Dichter liebt diese Art nicht. Allerdings wird sich sekundär auch die Vorstellung von der seelischen Bewegung eingemischt haben. P. Cauer[1]) erklärt das Gleichnis richtig: von der »sinnlich-anschaulichen Beziehung ist der Dichter ausgegangen und bei einer geistigen angelangt«. Dann finden wir in diesem Gesang noch ein mythisches Gleichnis. Penelope wünscht: o daß mich die Winde entführten wie Pandaros' Töchter! (V. 63 ff.) und erzählt ausführlich die Geschichte der Entführung, um V. 79 fortzufahren: »so möchten mich unsichtbar machen die unsterblichen Götter«.

Auch im 21. Buch ist solch ein mythisches Gleichnis vorhanden.

---

[1]) »Grundfragen der Homerkritik«, 2. Aufl., Leipzig 1909, S. 448.

Antinoos erzählt als Beispiel, daß der Wein die Sinne betöre, die Geschichte von dem Kentauren Eurytion (V. 295 ff.). Das andere Gleichnis des Gesanges bezieht sich auf menschliche Tätigkeit. Wie der Sänger leicht die Saiten der Leier spannt, so spannt Odysseus ohne Anstrengung den Bogen (V. 406 ff.).

Das 22. Buch hat einige zum Teil ziemlich weit ausgeführte Gleichnisse. Einmal folgen sogar zwei Gleichnisse unmittelbar aufeinander. V. 299 ff.: die Freier fliehen wie Rinder, die von Bremsen geplagt werden, und V. 302 ff.: wie Geier kleine Vögel verfolgen, so verfolgen Odysseus und seine Genossen die Freier (V. 302 übereinstimmend mit Il. 16, 428). V. 383 ff. liegen die Freier wie gefangene Fische im Staub. Odysseus ist wie ein raubender Löwe mit Blut bespritzt (V. 402 ff.). Die erhängten Mägde werden mit Drosseln oder Tauben in der Schlinge verglichen (V. 468 ff.). Die Gleichnisse bieten also sämtlich Vorgänge aus dem Tierleben, aber meist mit Bezug auf menschliche Tätigkeit.

Im 23. Buch ist V. 159 ff. das Gleichnis Od. 6, 230 ff. wiederholt. V. 233 ff. ein reines Stimmungsgleichnis: wie schwimmenden Schiffbrüchigen das Land erwünscht erscheint, so war der Penelope ersehnt der Gemahl.

Die Seelen der Gestorbenen gehen Od. 24, 6 ff. zum Hades schwirrend, wie Fledermäuse in einer Höhle schwirren. Hier muß wohl eine bestimmte mythische Vorstellung zugrunde liegen.

Die Odyssee hat im ganzen 48 Gleichnisse und 102 Vergleiche. Sie verteilen sich auf die einzelnen Bücher folgendermaßen:

Buch	Gleichnisse	Vergleiche	Zusammen	Buch	Gleichnisse	Vergleiche	Zusammen	Buch	Gleichnisse	Vergleiche	Zusammen
1	—	4	4	9	2	7	9	17	3	4	7
2	—	—	—	10	3	5	8	18	—	6	6
3	—	4	4	11	2	9	11	19	3	8	11
4	3	10	13	12	1	4	5	20	3	1	4
5	7	4	11	13	2	2	4	21	2	3	5
6	4	4	8	14	(1)	5	6	22	5	1	6
7	—	5	5	15	(1)	5	6	23	2	4	6
8	1	5	6	16	2	—	2	24	1	2	3

In der Zahl der Gleichnisse sind verschiedene zweifelhafte Fälle einbegriffen, die man formell nicht mehr als Gleichnisse betrachten wird, die aber psychologisch Ansätze dazu bieten. Während in der Ilias sogar etwas mehr Gleichnisse als Vergleiche sind, beträgt die Zahl der Vergleiche in der Odyssee mehr als das Zweifache der

Gleichnisse. Die Vergleiche in der Odyssee sind nicht mehr so prosaisch und volkstümlich wie die meisten der Ilias, sondern mitunter ganz individuell und manchmal fast etwas gekünstelt (so im 5. und 7. Buche). Die Gleichnisse der Odyssee haben viel mehr einen einheitlichen Charakter als die der Ilias, oder man kann wenigstens wegen ihrer geringen Anzahl kaum stärkere Verschiedenheiten konstatieren. Nur wenige kann man auf Grund von stilistischen und inhaltlichen Kriterien als spätere Nachahmungen erkennen. Gegenüber den Gleichnissen der Ilias sind die der Odyssee meist weniger breit ausgeführt, aber in der Form strenger und künstlicher. Überflüssiges Beiwerk, Verschiebungen, Inkongruenzen kommen nicht so häufig vor. Die Hauptunterschiede bestehen aber in inhaltlicher Hinsicht. Die Gleichnisse der Odyssee sind im allgemeinen schon mehr vergeistigt. Sie schöpfen ihren Stoff nicht so vorzugsweise aus dem Leben der wilden Tiere und der Beobachtung elementarer Naturvorgänge wie die alten Gleichnisse der Ilias. Der Mensch in seinen praktischen Betätigungen, aber auch in seinen Gefühlen und Empfindungen tritt mehr hervor. Szenen aus dem Familienleben werden manchmal mit großer Innigkeit geschildert. Neben Gleichnissen, die typische, konventionelle Motive aus dem Raubtierleben behandeln, stehen neue, in denen das Haustier die hauptsächliche Rolle spielt, und es offenbart sich mehrfach ein tiefes Gefühlsverhältnis zwischen Mensch und Tier. Nicht nur von Bewegung und Kampf reden die Gleichnisse, sondern manchmal dienen sie auch der Schilderung von Gestalt und Schönheit. Geben die Gleichnisse der Ilias mehr Handlung, so geben die der Odyssee mehr Stimmung. Wenn wir die Gleichnisse und Vergleiche in Ilias und Odyssee aus den verschiedenen Gebieten zusammenstellen, erhalten wir folgendes Bild:

	Sphäre des Göttlichen und Mythischen		Menschenleben		Tierleben		Pflanzenreich		Unbelebte Natur	
	Gleichnisse	Vergleiche	Gleichnisse	Vergleiche	Gleichnisse	Vergleiche	Gleichnisse	Vergleiche	Gleichnisse	Vergleiche
Ilias . .	3	40	31	56	91	39	12	10	58	46
Odyssee	4	20	18	36	21	24	3	6	2	16

In der Ilias überwiegen die Gleichnisse aus dem Tierleben und der unbelebten Natur (elementaren Naturereignissen) weitaus, in der Odyssee sind gerade diese am meisten zurückgegangen. Wenn die Gleichnisse aus dem Tierleben noch zahlreicher sind als die aus

anderen Gebieten, so ist das darin begründet, daß wir hier mehrfach Nachahmungen älterer Motive haben und die neuen das Haustier und den Menschen einführen. Von den Gleichnissen aus der Sphäre des Göttlichen abgesehen, haben die aus dem Menschenleben am wenigsten abgenommen, nehmen wir das relative Verhältnis zur Gesamtzahl der Gleichnisse, so haben sie sich beträchtlich vermehrt. Wenn wir Gleichnisse und Vergleiche zusammenrechnen, so stehen in der Odyssee diejenigen aus dem Menschenleben an erster Stelle, in der Ilias dagegen an dritter. — Es genügt nicht, wenn man die Verschiedenheiten der Gleichnisse in Ilias und Odyssee durch die Verschiedenheit des Stoffes der Dichtungen erklären zu können meint. Die Masse von Kampfszenen kann nicht der alleinige Grund sein für die höhere Zahl von Gleichnissen in der Ilias. Auch in der Odyssee befinden sich mehrere Kampfszenen, ohne daß diese besonders durch Gleichnisse ausgezeichnet wären. Und aus welchem Grund sollte sich der Dichter seine Gleichnisse für die Beschreibung von Kampfaktionen reservieren? Der Dichter der Ilias (damit ist derjenige gemeint, der den Grundstock geschaffen hat) war eben eine Persönlichkeit, die den starken Drang verspürte, Handlungen darzustellen und in Gleichnissen sich auszusprechen. Die Odyssee aber erscheint als das Werk einer anderen Individualität und einer jüngeren Zeit.

(Schluß folgt.)

Bemerkungen.

Zur Lehre von der Einheit in der Mannigfaltigkeit.

Von

Emil Utitz.

Das Gesetz von der Einheit in der Mannigfaltigkeit — oder wie es sonst auch immer ausgesprochen werden mag — gehört seit den Zeiten der Antike zum eisernen Bestand der Ästhetik. Die Tatsache, daß in jedem ästhetischen Gebilde eine Vielheit zur Einheit sich runde, wird auch allgemein zugestanden und ist ernstlich niemals bestritten worden. Die Wege scheiden sich jedoch einerseits, wo es sich um die Begründung des Gesetzes handelt, anderseits, wo die Tragweite dieser Einsicht in Frage kommt. In letzter Zeit hat Theodor Lipps eine Ableitung dieses Gesetzes aus der »Natur der Seele« heraus versucht: aber meines Erachtens bedarf es gar nicht des hohen Fluges kühner und dunkler Spekulationen; sondern der empirische Unterbau des Gesetzes erschließt sich aus so einfachen und allbekannten Überlegungen, daß ich mich mit wenigen Andeutungen begnügen will, um nicht den Leser durch breit vorgetragene Selbstverständlichkeiten zu ermüden.

Unbestritten ist die Tatsache der Bewußtseinsenge. Es gibt ja da individuelle, durch Anlage und Schulung bedingte Schwankungen, aber endlich kommt doch eine Schranke, über die niemand heraus kann. Nun wird im ästhetischen Verhalten ein hingebungsvolles, gefühlsmäßiges Aufnehmen der dargebotenen Eindrücke gefordert. Würden diese Eindrücke in keiner Weise zusammenhängen, jeder vielleicht in eine andere Richtung weisen, ganz verschieden hindrängen, so wären wir außer stande sie einheitlich zusammenzufassen und so zu genießen. Wir wären gleichsam in der unerquicklichen Lage, zwei oder mehrere ästhetische Gebilde gleichzeitig verarbeiten zu sollen, von denen jedes die Aufmerksamkeit für sich beanspruchen würde, so daß ein gegenseitiges Verdrängen, Hemmen und Hervortreten stattfände, das nur Unlust zeitigen könnte und in keiner Weise die beschaulich hingebungsvolle Stimmung, die zum ästhetischen Erleben erforderlich ist. Wir vermögen demnach die uns entgegentretenden Eindrücke nur dann ästhetisch zu genießen, wenn sie sich vereinheitlichen lassen, wenn sie in einer Richtung fluten, wenn sie der gleichen Bewußtseinseinstellung sich erschließen. Die stärkste Einheit wäre allerdings bei Einfachheit gewonnen; aber damit wären eine Ärmlichkeit, Kümmerlichkeit, Öde und Langweile gegeben, die wahrlich keinen Genuß aufkommen ließen, denn Einfachheit — im strengen Sinne des Wortes — würde ja nichts anderes bedeuten als einen einzelnen Ton oder eine einzelne Farbe. So ist denn »Einheit in der Mannigfaltigkeit« als unerläßliche Bedingung jedes ästhetischen Genießens zu fordern. Hier greift nun aber eine weitere Frage ein: handelt es sich hier nur um eine Bedingung des ästhetischen Genießens, oder selbst um einen Inhalt des ästhetischen Genießens? Und diese Unterscheidung wurde meistens leider völlig übersehen.

Wenn ich etwa die zarte, keusche, spröde Stimmung einer Frühlingslandschaft

genieße, so bin ich mir in diesem Genusse einer Vielheit und einer Einheit sicherlich nicht bewußt: ich schlürfe lediglich den kostbaren Reiz des Eindrucks. Und erst nachher erwacht in mir vielleicht das Begehren, mir über die Mittel klar zu werden, durch die mir jener Genuß zuteil ward. Auch angesichts eines Porträts von Sharaku, einer Lackarbeit von Koyetsu, einer Balletteusendarstellung von Degas — die Beispiele ließen sich leicht sehr häufen — erlebe ich alles andere eher als den Eindruck einer reichen, sich zur Einheit zusammenschließenden Mannigfaltigkeit. Und ebenso ergeht es mir doch beim Betrachten eines zierlichen, graziösen, schnippischen Porzellanfigürchens oder beim Anhören eines schlichten, einfachen Volksliedes. Man müßte ein verbildeter Barbar sein, um die »Einheit in der Mannigfaltigkeit« zu erleben, wenn die dunkle, getragene, verhaltene Stimmung anhebt beim Erklingen des Richard Straußschen »Traum durch die Dämmerung«. Ähnliche Erfahrungen mögen wohl Volkelt zu folgenden Sätzen veranlaßt haben: »Die organische Einheit, deren der Betrachter gefühlsmäßig gewiß wird, braucht keineswegs derart zu sein, daß sie für das kritische und philosophische Bewußtsein als zurückführbar auf einen begrifflichen Mittelpunkt erscheint. Es hieße, an die organische Einheit des ästhetischen Gegenstandes einen wissenschaftlichen Maßstab anlegen, wenn man von ihr fordern wollte, daß sie der kritischen Betrachtung in jedem Falle eine Idee oder ein Prinzip als Mittelpunkt aufweisen müßte. Es ist keineswegs nötig, daß sie bei kritischer Zergliederung auf einen genau bestimmten, begrifflich angebbaren Kern hinführe. Diese ganze Zumutung ist beiseite zu lassen. Die ästhetische organische Einheit hält sich in der Regel vielmehr derart im Unbestimmten, daß sie auch für den kunstvollen Zergliederer ein Unbestimmtes bleibt. Es ist ungehörig, mit der Erwartung auf einen genau bestimmten Mittelpunkt an sie heranzutreten. Es kommt allein darauf an, daß dem Gefühl des Betrachters der Eindruck zuteil werde, hier walte organische Zusammengehörigkeit. Die einigende Macht kann dabei ihrem Inhalte nach in unbestimmter Schwebe bleiben und bleibt es in den allermeisten Fällen auch.« Volkelt hat sehr richtig erkannt, daß wir in vielen Fällen eine Einheit in der Mannigfaltigkeit im unmittelbaren ästhetischen Verhalten nicht vorfinden, und darum rückt er sie ins Reich des Unbestimmten und Unklaren, Verschwommenen und Nebelhaften. Damit scheinen mir aber die in der Frage liegenden Schwierigkeiten keineswegs gelöst.

Achten wir etwa auf klar gegliederte geometrische Ornamente, auf den durchsichtig hellen Aufbau einer dramatischen Dichtung, auf die scharf betonte Rhythmisierung zahlreicher Monumentalgemälde oder auf Musikstücke, in denen alle noch so kühnen Verschlingungen ein einheitliches Motiv umspannt, so gehört in diesen — und vielen anderen — Fällen zum ästhetischen Verhalten unmittelbar der Eindruck einer die Vielheit beherrschenden und zusammenfassenden Einheit, des Gesetzmäßigen in der Buntheit der Erscheinung. Diese Einheit mag das eine Mal streng, fest, herb, geradezu ehern und eisern binden, das andere Mal nur frei und lose die üppig quellende Vielheit zusammenfügen, es gilt: diese Einheit zu erleben; und wir würden den betreffenden Gebilden nicht gerecht, wenn dieser Einheitseindruck fehlen würde. Zum Eindruck eines Kranzes gehört nicht nur der Anblick zahlreicher Blüten, sondern unbedingt auch der, daß diese Blüten zur Einheit sich runden, während wir bei einem Füllhorn, dem überschäumend Blüten entquillen, nicht diese Einheit vor Augen haben, sondern im Gegenteil den verschwenderischen Reichtum, der hier überflutend durchbricht. Und vor einem Werke der Architektur bewundern wir nicht nur die einzelnen Säulen und Pilaster, sondern vor allem auch, wie die Rhythmik aller Abmessungen in eine harmonisch geschlossene Einheit zusammenklingt; allerdings kann das Werk auch so gestaltet sein, daß nicht

der Einheitseindruck sich aufdrängt, sondern etwa das jähe, heftige, leidenschaftliche Emporschnellen aller Teile, oder die breite, gemächliche Lagerung der Horizontale. Vielleicht darf ich nun mit den Beispielen abbrechen! Ich gebe gern zu, daß der Einheitseindruck einmal mehr, das anderemal weniger hervortritt, daß er das eine Mal klar gegeben scheint, während er das andere Mal dunkel verschwimmt; aber in erster Linie kommt es mir darauf an, auf den prinzipiellen Unterschied hinzuweisen, der nicht verwischt werden darf: in vielen Fällen gehört es zum ästhetischen Verhalten, daß der Einheitseindruck unmittelbar erlebt und genossen wird; in anderen Fällen aber scheidet dieser Eindruck aus dem naiven, schlichten ästhetischen Erleben völlig aus. Oder anders ausgedrückt: es gibt ästhetische Gebilde, denen wir nur gerecht werden können, indem wir aus ihnen die Einheit in der Mannigfaltigkeit herauslesen und uns ihrer freuen; aber ebenso gibt es ästhetische Gebilde, denen gegenüber es völlig unstatthaft wäre, in das ästhetische Verhalten den Eindruck der Einheit in der Mannigfaltigkeit einzuführen. Wenn ein Ästhetiker in jedem Kunstgenuß eine Einheit in der Mannigfaltigkeit unmittelbar zu verspüren wähnt, so tut er dies, weil er dieses Gesetz kennt und es nun allenthalben zu finden glaubt; er läßt sich aber dabei mehr von seiner Theorie leiten, als von der zwingenden Sprache der Erscheinungen. Allerdings ist natürlich jedes ästhetische Gebilde eine Einheit in der Mannigfaltigkeit; wir haben selbst einleitend die Gründe dafür entwickelt und es liegt uns nichts ferner, als diesen Tatsachenbefund anzuzweifeln; aber daraus folgt doch durchaus nicht, daß wir jedes ästhetische Gebilde als Einheit in der Mannigfaltigkeit auffassen müssen, daß sie uns immer zum Bewußtsein kommen muß, daß sie überhaupt zum ästhetischen Genießen gehört. Wir können etwa ein einfaches lyrisches Gedicht lediglich nach seinem Stimmungsgehalt aufnehmen, wir vermögen anderseits nur auf die Formgestaltung der Verse und den rhythmischen Aufbau zu achten, und wir sind auch imstande, die Einstellung zu üben, aus diesen formalen Qualitäten die Ausdruckswerte zu schöpfen. Wohin gehört nun der Eindruck von der Einheit in der Mannigfaltigkeit? ist er ein formales Mittel, das uns den Gehalt erschließt? ist er selbst Genußgegenstand, also in diesem Sinne Zweck der Darstellung? oder ist er nur ein gleichsam technischer Behelf, der nicht im ästhetischen Genusse sich darbietet, sondern nur demjenigen, der über die Gründe des Genusses sich klar zu werden sucht? Keine dieser Fragen ist glatt zu bejahen, und keine rundweg zu verneinen; im Gegenteil: alle diese Rollen — je nach den obwaltenden Umständen — spielt die Einheit in der Mannigfaltigkeit; bald erscheint sie mit als Darstellungszweck, bald als formales Mittel, bald als technischer Behelf.

Denken wir etwa an den Moses des Michelangelo! Töricht wäre die Meinung, im schlichten Erleben sei hier der Eindruck einer Mannigfaltigkeit in der Einheit gegeben! wir stehen vor einer machtvollen, gebieterischen Persönlichkeit, die in noch verhaltener, zurückgedämmter Erregung dasitzt. Ein ungeheures Leben in rauschender Bewegtheit stürmt auf uns ein und bannt unsere Aufmerksamkeit. Und erst wenn wir uns darüber Rechenschaft geben wollen, wie denn dieser einheitliche Eindruck möglich ist, dann suchen wir nach den vereinheitlichenden Bedingungen und finden sie vielleicht auch, etwa in der doppelten und dadurch ausgeglichenen Bewegung, in dem Kontrastreichtum, wo aber jedes anklingende Motiv seine formale Auflösung findet usw. Zum Erleben dieses Kunstwerks gehört in erster Linie eben der Eindruck des erzürnten, ergrimmten Volksführers, dieser männlich-tiefen Leidenschaft, die gleich einem furchtbaren Gewitter hier loszubrechen dräut; und wir können nun durch eine formale Betrachtung, die der Vorzüglichkeit der Materialbehandlung gilt oder auch der Einsicht in die Verknüpfung der einzelnen Teile zur

geschlossenen Wirkung, erst die ganze Bedeutung dieser schöpferischen Leistung uns vor Augen führen, aber diese Einstellung, die so in die künstlerische Werkstatt einzudringen trachtet und nach Verstehen ringt, ist natürlich wesentlich anders als das unmittelbare Ausschöpfen des Eindrucks. Aber vielleicht bleiben da noch immer gewisse Bedenken! denn der Einwand steht frei, eben diese formale Einstellung führe nur zur Seele des Kunstwerks, sie sei die Brücke, die zum eigentlichen, tief schürfenden Kunstgenuß leite. Wenn es sich nun aber um ein ästhetisches Gebilde handelt, das uns als zierliche, tändelnd-spielerische Laune einer frei und willkürlich schweifenden Phantasie erscheint, würden wir da nicht den ganzen Eindruck völlig zerreißen und verfälschen, wenn wir da unmittelbar eine Einheit in der Mannigfaltigkeit zu erleben trachteten, also das Gesetzmäßige in der Buntheit und Fülle? Der ganze Reiz steckt doch in diesem völligen Losgelöstsein von Strenge und Gebundenheit, von Einheit und Ordnung; wir überlassen uns erheitert und angeregt diesem graziös-anmutigen Spiel duftend zarter Farben und kecker, kühner, vorlauter, dann wieder schüchterner, zurückhaltender Linien. Und wenn wir etwa die ästhetischen Feinheiten einer geschliffenen Konversation gleich erlesenen Leckerbissen schlürfen; wo erleben wir da »Einheit in der Vielheit«! Sicherlich ist Einheit immer irgendwie da, sonst würde die Stimmung zerreißen, verfliegen, verrauschen. Und an dieser Zerfahrenheit würden wir vielleicht erst merken, daß die Einheit geschwunden ist, ebenso wie wir häufig auf technische Qualitäten erst durch einen Mangel, einen Verstoß aufmerksam werden. Hören wir ein Orchestermusikstück, schwelgen wir etwa ganz und gar im Reiche der Töne; da bläst einer unrein, und sofort achten wir auf die Musiker, die wir bisher nicht beachtet haben. Also in diesem Sinne gehört unbedingt das sogenannte Gesetz von der Einheit in der Mannigfaltigkeit zur technisch-formalen Seite der ästhetischen Gebilde. Nun können hier sehr anregende ästhetische Untersuchungen anknüpfen, und solche sind ja auch schon vielfach geführt worden, wie in besonderen Fällen diese vereinheitlichenden Bedingungen beschaffen sein müssen; welche Mittel etwa eine einheitliche Auffassung erleichtern und begünstigen, welche typischen Störungen hier zu überwinden sind usw.

Nun gibt es aber zweifellos eine Reihe von Fällen, wo die Vielheit in der Einheit eine andere Bedeutung gewinnt als die, eine einheitliche Auffassung zu ermöglichen oder zu erleichtern; wo die Vielheit in der Einheit aus der Rolle eines dienenden Mittels im Interesse des Genußzweckes heraustritt und selbst Genußgegenstand, Genußinhalt wird, und das sind dann eben die Fälle, wo wir die Einheit in der Vielheit unmittelbar erleben müssen, wo der Genuß mit gerade an dieses Erleben anknüpft. Ich habe ja bereits hierfür einige Beispiele erbracht. Hier dürfen wir nun aber nicht verallgemeinern und etwa sagen, zum ästhetischen Verhalten gehöre stets auch die Freude an der die Mannigfaltigkeit beherrschenden oder wenigstens zusammenfügenden Einheit. Dies gilt durchaus nicht immer und ausnahmslos. Wir freuen uns auch oft des Eindrucks der Zweckmäßigkeit, und doch wäre es grundverkehrt, etwa mit dieser Voraussetzung an ein venezianisches Ziergefäß mit seinen bizarren, grotesken, abenteuerlich-kühnen Formen heranzutreten. Gleiches gilt von der Einheit in der Vielheit! Wir freuen uns der strengen, herben Ordnung im schwellenden Reichtum sich entfaltenden Lebens, wir bewundern auch die vereinheitlichend-stilisierende Umsetzung lebensvoller Formen in ornamentaldurchsichtige Gliederung, wir ergötzen uns auch an der freien, schwebenden Einheit, die nur wie mit zarten, dünnen Rosenbanden die Vielheit umschließt, aber wir müssen auch den ästhetischen Eindrücken gerecht werden und uns nicht gegen sie verschließen, die uns die Buntheit des Lebens vorführen in tändelnder Anmut oder

tragischer Tiefe ohne diese vereinheitlichende Einordnung, die immer etwas Kühles, Distanzierendes an sich hat. So wird denn auch in sogenannten »idealistischen« Stilepochen der Eindruck der Einheit in der Vielheit viel mehr im Vordergrunde stehen als innerhalb einer realistischeren Kunstbewegung, die möglichste Lebensnähe anstrebt. Denn das Leben zeigt uns Anmut, Grazie, Willkür, Trauer, Leid, Entsetzen, Freude und Jubel, aber selten klare Einheit.

Ich hoffe, daß die hier durchgeführten Unterscheidungen nicht als pedantische Zergliederungsversuche angesehen werden; ihren Zweck haben sie erfüllt, wenn sie das alte Gesetz von der Einheit in der Mannigfaltigkeit in neuem Lichte zeigen und das Richtige dieser Lehre wahren, indem sie das Unhaltbare zu beseitigen versuchen. Denn das Gesetz von der Einheit in der Vielheit bleibt bestehen, nur müssen wir in seiner Deutung vorsichtiger sein und auch hier erkennen, daß die ästhetischen Fragen weit schwieriger und komplizierter sind, als sie auf den ersten Blick erscheinen.

Besprechungen.

Rudolf Mühlhausen, Religion und Kunst. 18 S. Leipzig, Johann Ambrosius Barth.

Der Verfasser ist ein Leipziger Pastor und die kleine Schrift eine, übrigens sehr hübsch in großen deutschen Lettern gedruckte Predigt, die sich als Motto vorsetzt: »Leicht verkümmert die reiche Welt, wo nur der Priester gebietet.« Sie gibt bekannte Dinge in anregender Form, angenehm noch einmal zu lesen. Wissenschaftliche Absichten liegen fern; daß die Worte von einer Kanzel gesprochen wurden, ist besonders erfreulich daran. Ich zitiere ein paar Stellen: »Die Christen des 2. und 3. Jahrhunderts würden uns freilich nicht verstanden haben mit solch einem Thema. Ihnen war Religion alles, Kunst nichts. Vielleicht, daß noch immer die ernste Weltflucht ihre Blicke abzog vom Zauber irdischer Schönheit und jeden Genuß sterben ließ unter der Wucht der Jenseitssorgen. Vielleicht. Mehr aber war es der Abscheu gegen die heidnische Kunst, der ihnen alle Kunst verleiden mochte. Diese Kunst, belebt von Göttern und Göttinnen, beschattet von des Olympos sinnenschwülen Wolken, war ihnen sündiger Götzendienst. Und weil noch auf christlichen Fluren die Blüten der Kunst ihre Kelche verschlossen, blieb damaliger Zeit die Kunst irreligiös, wurde bekämpft im Namen Gottes.« — Dann wurde es anders: »Der Glaube selbst ward Form im beseelten Stein, als der trutzige, unerschütterliche, im gedrängten, markigen romanischen Bau; himmelstrebend, staubentschwebend im lichten, leichten, jauchzenden gotischen Bogen.« — »Wo Menschen reden von Gott und Himmel, von Erdenelend und Erdenerlösung, da versagt des Alltags schwunglos-nüchternes Wort. — Nehmt dem alten Testamente die Poesie, und ihr habt ihm das Herzblatt ausgebrochen. Dürre Daten und trockene Gesetze bleiben zurück. Im Gleichnis vom verlorenen Sohn schuf Jesus eine Dichtung von dramatischer Frische und Kraft. Selbst Paulus, der Denker, der Theolog, nimmt die Laute zur Hand, die ungewohnte, und singt ein Lied, so warm, so schön, — unsterblichen Hymnus, der nie verklingen, nie aufhören wird wie die Liebe, der er gesungen ward.« Burggrafs Schillerpredigten werden zitiert: »Es gibt keine belebend schaffende Religiosität ohne Vorhandensein einer dichterischen Kraft« und der Verfasser fährt fort: »Die Schöpfer im Reiche Gottes waren nie die rein rationalistischen Geister — die haben nur des dichtenden Genius Schöpfung zu bearbeiten. Das Schaffen selbst ist jenen andern eigen, die mit der hinreißenden Begeisterung, der dichterischen Schwungkraft ihres Wesens die Brüder entflammen.« Weiterhin finden wir die schönen Worte: »Warum bietet man nur die Güter der religiösen Welt freigebig umsonst jedwedem dar und behält die Kunst den Reichen vor? Haben nicht sie gerade, die im Getöse der Maschinen, beim Stampfen der Räder, im Staube der Werkstatt ihr Brot verdienen, haben nicht sie gerade die Feierstunden nötig, in denen ihre Seele gesund sich badet im reinen Äther der Schönheit? Ich meine, uns trägt schon die Arbeit des Berufes und so manch glücklich Erlebnis aus der drückenden Erdenschwüle empor.« Man braucht noch lange nicht an die Parole »Die Kunst für Alle« zu glauben, die ganze Kunst wird nie für

alle sein und vorderhand noch lange wird für Allzuviele gar keine Kunst erreichbar sein, aber deswegen sind die eben gehörten Worte nicht weniger wahr. Paul Ernst hat kürzlich geschrieben: »Wenn man dem Volk in seiner geistigen Vereinsamung helfen will, so soll man es auf die großen Dichter hinweisen und soll ihm sagen, daß es die Arbeit auf sie verwenden muß, die seine tüchtigen Vorfahren auf die Bibel verwendet haben. Sollte nicht in den verdüsterten Geist eines Fabrikarbeiters ein Strahl göttlichen Trostes fallen, wenn er ‚Iphigenie' gefaßt hätte, sollte es nicht eine Befreiung von seiner Not sein, wenn er ‚Minna von Barnhelm' verstände? Er kann es, wenn man es ihm sagt und wenn man ihn nicht mit dem albernen Lesestoff der müßigen Glieder des ungebildeten Mittelstandes verdummt.« Unser Verfasser fährt fort: »Aber man wendet ein, dem gemeinen Mann fehlten die Vorbedingungen zum rechten Verständnis der Kunst, zum Genusse des Schönen. Mag sein, daß er sich nicht Rechenschaft zu geben vermag, warum dies ihm gefällt und jenes ihn ergreift. Aber dieses bewußte Verarbeiten des Kunstwerks ist schließlich ja nicht die Hauptsache. Daß er sich angesprochen fühlt, daß unterm Zauberstabe der Kunst die betäubte Seele aufsteht und alles Niedrige von sich abwirft, das bedeutet doch mehr. Dieses unbefangene, nehmende Genießen, diese natürliche Empfänglichkeit für die Welt des Schönen kennt der schlichte Mann fast mehr als der reflektierende oder der kunstwütige Gebildete.« Mag sein, weil er bescheidener ist und nicht glaubt, sofort urteilen zu müssen, und vielleicht auch, weil er weniger verlogen ist. Denn das Verlogene ist das größte Hemmnis der Aufnahmefähigkeit für Kunst, deren oberstes Gebot auch im Schaffen genau wie in der Moral die echte, ehrliche Gesinnung ist. Aber ob nun der schlichte Mann anderseits nicht gerade auch auf Werke hineinfällt, die dieses Echte nicht besitzen, das erscheint mir nicht bloß fraglich, sondern wahrscheinlich; denn er ist wehrlos dagegen, die Unterscheidung des Echten und Unechten ist meist ein ziemlich spätes Resultat und nur durch die Kenntnis auch von recht vielem Unehrlichen zu erlangen. Daß der einfache Mann nicht »von der Mode angekränkelt« ist, das tut es wahrlich noch nicht, der Verfasser sieht die Dinge viel zu einfach, wenn er glaubt, daß das »unverdorbene Gemüt echte Kunst von künstlerischer Verschrobenheit unterscheidet«. Und wenn er dann weiter fragt: »Ob der schlichte Mann nicht oft genug auch die gesundere Urteilsfähigkeit hat?«, so scheint mir das auf einem ganz anderen Felde zu liegen als alles das, was dem schlichten Mann vielleicht ohne weiteres erreichbar wäre. Zum Urteil gehört Bewußtsein und die Fähigkeit es zu formulieren; man kann also vielleicht sagen: Jene Leute haben gesundes Gefühl oder Instinkt oder eine richtige Ahnung, aber nicht die Klarheit, die zum Urteilen gehört. Aber jenes andere, »daß er sich angesprochen fühlt« usw., ist allerdings mit Recht vom Verfasser vorangestellt und ist wichtig genug.

Entschiedener muß ich dem Autor entgegentreten, wenn er Schiller wegen seiner von Goethe ihm nachgerühmten »Christustendenz« für »den echten Künstler« erklärt, der seine Sendung und Verantwortlichkeit begriffen habe, »und das allein ist Künstlertum«. Ach nein, andere, recht sehr andersartige Künstler sind nicht weniger echt! Andere sind weniger agitatorisch, aber vielleicht seelisch noch keuscher, wenn auch nicht reiner als Schiller war, denn das ist freilich nicht wohl möglich. »Der heilige Schiller-Idealismus« klingt bloß so laut, weil er das hohe Pathos hatte. Besaß aber Mörike etwa, der vielleicht sein größter Antipode war, oder Theodor Storm, dieser wundervolle Mensch und Künstler, weniger künstlerischen Idealismus? Mörike war der undramatischste Mensch, den unsere Literatur kennt, aber er war so lauter wie Schiller und seine Werke sicherlich ausgegorener als Schillers zu Zeiten, der in der Begeisterung (oder auch zur Begeisterung) ge-

legentlich den Pegasus peitschte, die Poesie kommandierte, während andere, die das nie taten, wie Goethe und Mörike, künstlerisch deshalb nicht geringere Gipfel bedeuteten und ebenso reine und blinkende Gefäße formten. Wenn es wahr wäre, wie jemand von Goethe gesagt hat, daß er *cavalieramente* seine Dichtungen geschrieben habe als vornehme Liebhaberei, aber weder dem Volke gegenüber eine Verpflichtung gefühlt etwa des Inhalts, daß für sein Volk nur das Beste gut genug sei, noch auch der Kunst gegenüber solche Verpflichtung gespürt, das Beste zu machen, was er könne, — wenn das wahr wäre, so wäre das ein Mangel an künstlerischem Idealismus. Aber es ist ganz unglaublich. Einem solchen Schöpfer einen so geringen sachlichen Ernst und so wenig gespanntes Interesse an seiner Arbeit zuzutrauen, erscheint mir kaum diskutabel. Und wenn Velasquez in der Tat im Leben geflissentlich so *cavalieramente* tat, so war das vielleicht Pose oder sagen wir Konvenienz, die einzige, die er sich gestattete, nur im Leben, nicht in der Kunst. In seine Kunst ließ gerade er nie eine Pose eindringen, da nahm er's bitter ernst; außerhalb des Ateliers aber, das erscheint möglich, gestattete er sich die »vornehme« Liebhaberei, erst Kavalier, der er ja von Geburt auch war, und dann erst Maler zu scheinen. Wenn diese Fälle also so gelegen hätten, wie man bisweilen annahm, wären das Formen von geringerem künstlerischen Idealismus.

Der Idealismus anderer, der nicht geringer ist als Schillers, äußert sich manchmal nur anders, etwa stark exklusiv gegenüber geringer Kunst oder überhaupt nicht außer in der Form der Werke, wie z. B. bei Stefan George. Dieser ist als Künstler keineswegs weniger heroisch, begeistert und heilig durchglüht als Schiller; »glühend und streng« hat Peter Cornelius Dürer genannt, es paßt auch auf George, »was man dir auch sage«. Daß Schillers Idealismus und Begeisterung eigentlich noch auf anderes ging als künstlerische Dinge — gewiß auf nichts Geringeres —, macht ihn zu einem besonderen Fall. Schiller hatte noch andere Götter neben der Kunst, wenn er ihnen auch nur durch die Kunst dienen wollte, andere Künstler aber kennen selbst das nicht. Wir erlebten in unserer Zeit Ibsen und Björnson nebeneinander, und Björnson war ein Schillerscher Mensch, aber der geringere Künstler gegenüber Ibsen, und dieser war nur Künstler, wenn auch der Stoff seiner Werke so agitatorisch sein mochte, wie nur je das persönliche Auftreten Björnsons. Aber dem größeren Dichter verstellte die Kunst das Leben. Auch das wird man wiederum nicht fordern (wie der Verfasser Schillerschen Idealismus fordert) und wird Ibsen als kulturelle und menschliche Gesamterscheinung vielleicht nicht für wertvoller und sympathischer halten als den prachtvollen Björnson. So ganz einfach ist es also mit der ethischen und religiösen Wirkung der Kunst doch nicht, wie der Verfasser meint, wenn er nach einem Falle alle anderen konstruieren zu können glaubt. Ich könnte ihm eine andere Übertreibung entgegenhalten, nämlich die Anschauungen Ruskins, der darlegte, daß die Arbeit, die in der Kunst steckt, das Sittliche an ihr sei und daß es sogar keine andere sittliche Arbeit gebe als eine irgendwie künstlerische. Das Ethische kann außerdem, als starker Gehalt, nicht nur durch den allgemeinen künstlerischen Ernst, in dem Bildwerk stecken und braucht doch dem Künstler kaum besonders bewußt zu werden, kann jedenfalls ohne irgend eine Absicht der Propaganda in das Gebilde übergehen. Und ebenso ist es mit der Religion in der Kunst: vielleicht wissen recht tief religiöse Menschen gerade gar nicht, daß und wie sie religiös sind, und solche malen dann vielleicht Bilder, die durchaus religiös sind, auch wenn sie keine heiligen Stoffe behandeln.

Der Prediger wendet sich sodann mit Recht gegen die »vielgehörte Behauptung, daß die Kunst berufen sei, die veraltete Religion abzulösen, daß in ästhetischer Kultur jedwedes geistige Bedürfnis des Menschen Befriedigung finden werde«.

Nur allzuchristlich (ich meine nicht einseitig religiös, das kommt nachher auch noch) wird der Verfasser, wenn er von der »Erlösung vom Bösen« spricht, die er der Religion vorbehält und der Kunst abspricht; allzuchristlich, weil da die leidige Verengung des Bösen auf »die Sinnlichkeit« wieder hervorkommt. Der »Zwiespalt von Sollen und Sein, der Übel größtes, die Schuld« — ja ist denn das gleichbedeutend mit »Erdensinn und Sinnlichkeit«? Wo bleibt denn die gemeine Gesinnung, die nun wohl wirklich, wenn irgend etwas, der Übel größtes ist, oder ein boshafter und niedriger Charakter, die mit Sinnlichkeit kaum etwas zu tun haben? Nicht die Jenseitigkeit hat das Christentum auf die meisten Irrwege geführt — ein Jenseits erkennen alle geistigen Menschen an, man braucht es ja nicht aufzufassen als ein zeitliches Jenseits des Lebens — sondern der kleinliche Kampf mit der Sinnlichkeit; der mußte zu ebenso lächerlichen Schilderhebungen der Sinnlichkeit führen (Emanzipation des Fleisches!). »Die ewige Angst um den Geschlechtstrieb«, hat Nietzsche mal verächtlich gesagt. Etwas von diesem verengenden Geist ist an der betreffenden Stelle hier zu spüren. Und natürlich soll nun diese Sinnlichkeit auch der moralischen Wirkung »der Schönheit« gefährlich werden. Wer nämlich erlöst sein möchte aus Erdensinn und Sinnlichkeit und dazu die Schönheit aufsucht, dem wird sie »zu neuer Versuchung; aus der Schönheit selbst schlürft er Verderben, weil ihm das reine Herz fehlt, ohne das der Schönheit schleierloser Zauber sinnverwirrend wirkt«. Es ist doch sehr merkwürdig, was manchen Leuten offenbar alles passieren muß. Der »schleierlose Zauber« erinnert mich fatal, aber eindeutig an Nuditäten, um die Sache noch mehr zu verengen — nun sehe man, in welche Sackgassen solche Gedankengänge führen! Hier scheint die Schönheit nicht gemeint, sondern die Schönen. Ist jene denn nur an weiblichen oder für die Frauen an männlichen Körpern? »Da erst, wo Religion den Menschen löste aus der Knechtschaft lechzender Begierde, das Herz ihm gab, das für das Gute schlägt und Augen, deren glut'ge Gier erlosch und adlig keusche Geisterwürde leuchtet, da erst ist's möglich, Schönheit als Schönheit ehrfürchtig zu bewundern ... Der durch Gott Erlöste nur empfängt den heiligen Sinn für Kunst und Schönheit.« Es kann einem ja angst werden vor den Vorbereitungen, die offenbar nötig sind, um sich z. B. an einer Landschaft Thomas ohne Schaden für das Seelenheil zu freuen! Der so innig fromme Künstler würde, glaube ich, verdutzt aussehen, wenn man ihm das als *conditio sine qua non* für seine Freunde imputierte. Und selbst jenem anscheinend so gefährlichen und gefürchteten Dinge gegenüber, der Figur eines Weibleins, ist doch Religion nicht erst als Prophylaxe nötig. (Die noch frommeren Katholiken trauen der Religion offenbar darin nicht einmal allzuviel zu, denn sie verbieten vielfach lieber gleich, nackte Figuren überhaupt anzusehen.) Im Ernst gesprochen, solche Äußerungen eines ernsten Mannes sind doch lächerlich; es hieße sie nicht genügend zurückweisen, wenn man die Sache nur komisch nähme und den Adepten der Kunstfreude etwa empfehlen wollte, vor jedem nackten Menschenbild vorerst ein Stoßgebet zum Himmel zu schicken. Wenn Derartiges nötig ist, wie jene schrecklich schönen barytonalen Sätze es mit Dantescher Phantasie ausmalen, so besorgt solches die Kunst am besten und ganz unbemerkt allein. Man mache sie doch nicht klein und die Religion dazu.

Aber darin hat der Verfasser recht: Religion wird nicht ersetzt, wird immer wieder gebraucht, wenn auch nicht von jedem einzelnen. Aber daß nun um deswillen die Kunst, wie der Verfasser noch weitergehend ganz gutgläubig und wohlmeinend überzeugt ist, nichts von den ernstesten und notwendigsten Funktionen im menschlichen Dasein leisten könne und nur die Religion in jeder schwersten Lage bei jedem Menschen zu helfen vermöge, ist ein Irrtum. Beide sind nicht

bloß unentbehrlich im ganzen, sondern beide sind auch des höchsten Ernstes und ebenso der Verflachung fähig. »Kunst kann lindern des Lebens Leid, es zu besiegen, fehlt ihr die Kraft, weil sie doch nur eine Welt des schönen Scheins ist.« Das sind künstliche Unterscheidungen, das Lindern und Besiegen geht ineinander über, es sind Gradfragen, und die Menschen sind unendlich verschieden, also sind auch die möglichen Wirkungen der Kunst unendlich. Wenn der Verfasser ähnlich von der Wissenschaft meint: »Im Ernst unserer Tage schreien wir auf nach Wahrheit, suchen wir eine unwandelbare Wirklichkeit, in der wir unser schwankendes Leben fest verankern können; die findet der Glaube, jenes kindlich-männliche Sichhineinwerfen in die Arme ewiger Liebe, der Glaube an einen göttlichen Segenswillen, der uns vertrauend aufstehen läßt aus dem Zusammenbruch«; wenn er also meint, das Suchen nach Wahrheit befriedige nur »der kindlich-männliche Glaube«, nicht die Wissenschaft, so braucht man nur an Zola zu erinnern, der einen »kindlich-männlichen Glauben« gerade an die Wissenschaft hatte. Diese emotionalen und voluntarischen Wirkungen sind auch bei der Wissenschaft ganz subjektiv verschieden. Ob ein anderer an denselben Sätzen zweifelt, ob »man« darüber »objektiv« zweifeln kann, ist ja ganz gleichgültig, es genügt, daß jenes Individuum nicht daran zweifelt — genau wie in der Religion —, und so etwas gibt es tausendfach gerade heute gegenüber der Wissenschaft (wenn auch nicht gerade unter den Höchstgebildeten). Und andere Naturen wieder vermögen »vertrauend aufzustehen aus dem Zusammenbruch« mit Hilfe ihrer moralischen Überzeugungen, die auch nichts mit Religion zu tun zu haben brauchen. Einer Natur wie Kant würde die Moral, das Bewußtsein des guten Gewissens, jeden »Anker« in jeder erdenklichen Lebenslage geboten haben. Und auch das ist nicht vereinzelt, wenn auch in dieser Stärke selten bekannt geworden. Der Verfasser überschätzt zwar nicht die Stärke und mögliche Kraft, aber die Gleichmäßigkit der religiösen Anlage unter den Menschen! Der Glaube kann Berge versetzen, wenn er da ist, aber er kann nicht in allen Menschenseelen gleichmäßig da sein; in manchen vermag die Kunst mehr als der »Glaube an einen göttlichen Segenswillen«, oder sie spielt doch oft eine ausgebreitetere Rolle im Seelenleben als ein religiöses Bewußtsein. Ich möchte gerade mal bei der Beziehung der Kunst zu den ethischen Wirkungen stehen bleiben, in denen der Verfasser die Religion der Kunst so groß und unvergleichbar überlegen glaubt. Er hält an jener früheren Stelle offenbar das Besiegen des Leides für eine stärkere Leistung als das Lindern und »die Welt des Scheines« für etwas Schwächeres als den »Ernst des Lebens«. Das ist unhaltbar. Der Unterschied zwischen letzteren beiden Daseinssphären ist, wie Dessoir nachgewiesen hat, nicht intensiv, sondern qualitativ. Und warum die Kunst, zumal die produktive Arbeit in ihr, nicht soll von einem Leide völlig ablenken können oder Mut und Hoffnung, Schwung, Zutrauen und Begeisterung an Stelle des Leides einflößen, ist nicht abzusehen. Sie kann Vertrauen geben zu einer Welt höchster Werte und einen Glauben an die objektive oder gar metaphysische Gültigkeit dieser Werte; man müßte nie eine Beethovensche Sinfonie in einer ernstlichen Depression gehört haben, um nicht zu wissen, wie sie in ihrer immer überwindenden Art (die so heroisch ist, daß sie eigentlich niemals auf die Dauer tragisch werden kann, weil sie sich immer durchsetzt und alles Mißliche niederringt und überfliegt), — wie diese Musik wirklich »dem Manne Feuer aus dem Geiste schlägt«; jenes große Wort, das sein Wollen aussprach, war nicht bloß ein großes Wort. »Die rauchenden Trümmer«, auf denen der Mensch sitzen kann, wie der Verfasser sagt, sind eben doch recht mannigfaltig, nicht bloß materiell, nicht bloß familiär, auch geistig etwa in Stunden des Zweifels an eigener oder gar an Wert und Sinn jeder Leistung und

dergleichen mehr. Da vermag die Kunst viel, gerade solche »kämpfenden Wichte« in unserem Herzen und Hirn vermag sie zu besiegen und Zustände eines zerrissenen Innern zu heilen durch ihre Harmonien, nicht bloß zu lindern. Vom Einfachsten an: Der einfache volle Ton einer Kirchenglocke oder Standuhr vermag als Ton das ganze innere Wesen zu sammeln, das Desorganisierte zu organisieren, vermag eine fast physische Kraft zu geben, schon — um bei ganz Simplem zu bleiben — durch die wohltätige Wirkung auf müde und vielspältig angestrengte Nerven. Der einzige Ton einer Lampenglocke, die man aufsetzt und die dabei rein und milde klingt, kann einem, der sich innerlich zerschlagen und verzerrt fühlt, im Moment merklich Lust zur Arbeit geben. Zugestanden, das will erlebt sein, aber es wird erlebt. Und etwas höher hinauf, nicht mehr bloß einzelne Töne: Erschüttern kann die Musik, mit ein paar Takten bis zu Tränen, aber heilen nicht? Sie tut sogar in pathologischen Fällen gute und ernstlich brauchbare Dienste (König Saul ließ den jungen David mit der Harfe kommen, wenn der böse Geist vom Herrn ihn unruhig machte, »so erquickte sich Saul und ward besser mit ihm und der böse Geist wich von ihm«). Oder ein anderes Gebiet: Eine Zimmereinrichtung schon kann ethisch läutern und Hemmungen ausüben; ich dächte, das wüßten wir nun längst. Und ein Hodlersches Bäumchen kann Moral predigen ohne Worte und ohne zu gestikulieren, gerade durch seine ehrliche Schlichtheit, daß man vor solchem unscheinbaren Gestrüpp, das sich da mühsam, aber zähe und ehrlich bis in jede Faser aus dem kargen Boden ringt, das Gefühl bekommt, man müßte sich schämen vor dem Bäumchen da und dem, der's gemacht hat, wenn man nicht seine eigene Arbeit, so gut man eben kann, mit ebensolcher Anspannung verrichtet. Zugestanden, hierzu gehört Empfänglichkeit, aber die gibt es ja doch [1]). Zugestanden auch, um nun solche Fälle zu nehmen, wo die Kunst durch höhere geistige Wirkungen Ordnung schaffen kann im Chaos einer Menschenbrust, zugestanden also, daß intellektuelle Skepsis von der Kunst nicht besiegt werden kann, diese Gebiete sind sich zu fremd. Aber moralische Skepsis kann von ihr besiegt werden, nicht bloß gelindert; denn Linderung gibt es in Zuständen gesteigerter Skepsis gar nicht, sondern nur ein Herausreißen durch plötzliche Umwandlung oder Begeisterung; und das vermag die Beethovensche Sinfonie! Da lernt man glauben an ein Reich der Werte, wie ich's vorhin andeutete, da fühlt man im Verständnis des Künstlers die Bedeutung des Goetheschen Wortes, daß eine höchste Aufgabe großer Männer die sei, ein Vorbild zu werden; da wird man körperlich umgestimmt, geht man mit anderem Schritt hinaus aus dem Saal als wie man herkam. Kunst ist Rettung, in ihren höchsten Wohltaten. Hier liegen die höchsten Leistungen Goethes, des positivsten (um Gottes willen nicht etwa positivistischsten) aller Menschen, der in einem höheren, aber gar nicht luxushaften Sinn vielen Bedürftigen das Leben gerettet hat, den Mut, den Glauben an ein geistiges Leben und seinen Wert, den Glauben, ganz allgemein gesprochen, an den Sinn des Positiven und den Unsinn des Negativen. Und abgesehen von solchen Fällen inneren Verrenktseins kann die Kunst — es sind das immer Nebenwirkungen von ihr — auch schwere sogenannte Schicksalsschläge überwinden helfen; sie kann in der Tragödie größeres Unheil zeigen und so das eigene des Zuschauers kleiner machen oder kann, was

[1]) Wenn die Kunst, etwa Theaterstücke mit reichlich viel »poetischer Gerechtigkeit« und wo die ganze »sittliche Weltordnung« zutage tritt, nicht gleich die Kriminalstatistik günstig beeinflußt, so ist ja hier auch nicht gemeint, daß der Theaterbesuch mit den Wirkungen des Zuchthauses konkurrieren solle, die übrigens in der Kriminalstatistik selber einen zweifelhaften Posten ausmachen.

den Hörer bedrückt, aussprechen und lösen oder sein Ungemach in einen größeren Zusammenhang einfügen, der ihm das Ungerechte und Vereinzelte nimmt und dem leidvollen Menschen einen Halt gibt in dem Gefühl, daß auch er noch in den großen Zusammenhängen stehe, die dort, am Schluß einer Tragödie etwa, metaphysisch anklingen usf. Was kann die Kunst nicht, wenn die Empfänglichkeit da ist! Und Empfänglichkeit braucht auch die Religion, ja sie braucht Gläubigkeit als Voraussetzung, sie kann die Anlage zur Religiosität nur entwickeln. Und der Religion hilft auch die Kunst, »Religion kann ohne Kunst nicht sein«, sagt der Verfasser selber (er geht damit sogar zu weit, denn Religion kann ohne eine gehobene Sprache irgend welcher Art vielleicht nur nicht von Mensch zu Menschen übermittelt werden, aber Jesus oder auch Mohamed in der Wüste brauchten keine Kunst, um Religion zu haben!). Jedenfalls hat Religion die Kunst oft genug gebraucht; wie will man da scheiden, was die Religion dann tat und was die Kunst. Das wäre jedenfalls unkünstlerisch und auch unpsychologisch gedacht. Denn was einmal mit der Kunst in Berührung kam, d. h. ein jeder Gehalt, der wirklich Kunst geworden ist, der in sie aufgegangen ist, der ist nun mit ihr als Ausdruck so enge verhaftet, wie nur Geberde und Sinn, Körper und Geist oder Form und Inhalt es sein können, welch letztere schon logisch untrennbar zusammengehören und erkenntnistheoretisch schwer zu trennen sind. Wie will man da sagen, »die Kunst kann lindern, aber nicht besiegen des Lebens Leid«. Sie kann noch viel mehr, sie kann Positives auferbauen im aufnehmenden Menschen. Die Kunst ist keine Salbe und kein Opiat, sondern Brot. Sie ist auch kein bloßer Schmuck, nicht einmal immer ein Luxus (was sich mit einer hochgeistigen Auffassung von ihr immer noch vertrüge). Nur kein Geschmäcklertum! Und in diesem Punkt versagt die vorliegende Predigt eben. Wenn ein Mann, der selber eine künstlerische Ader hat — in eingefügten Gedichten zeigt sich das — und der auf der Kanzel der Kunst ausdrücklich so große Zugeständnisse macht, an diesem Punkt nicht in die Tiefe dringt, so liegt es mir freilich fern, von einer Beeinflussung seiner Gedanken *pro domo* oder also *pro ecclesia* zu sprechen, aber — es fehlt etwas! Das große Thema »Kunst und Religion« kann so nicht ausgeschöpft werden. Das Wort »Geschmack« schwebt immer noch, ausgesprochen oder nicht, über zu vielen Erörterungen über Kunst. Der Geschmack ist ja gar nicht die Hauptsache, beim Künstler nicht und nicht beim Aufnehmenden, noch weniger ist etwa alles Geschmacksache, was man dafür hält; und Geschmack ist ein gutes Wort für das Gebiet der Kunst, soweit es Sinnliches zu bezeichnen scheint, aber schlecht, sofern es von einem nicht ästhetischen und ungeistigen Sinn hergenommen ist. Wer nicht weiß, daß das Ernsteste und Allerheiligste, was das gesamte Leben kennt, auch in der Kunst sein kann, der kennt das Allerheiligste der Kunst noch nicht.

Berlin-Wilmersdorf. Erich Everth.

Emil Utitz, Die Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten. Halle a. S., Verlag von Max Niemeyer, 1911. 8°. VIII und 152 S.

Im vierten Heft des fünften Jahrganges dieser Zeitschrift erschien die Abhandlung über »Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten«. Ihr läßt nun der Verfasser dieses Buch nachfolgen, in dem die — dort kurz skizzierten — Probleme ihre ausführliche Darlegung finden und zwar der Art, daß die einzelnen Fragen entwicklungsgeschichtlich verfolgt und diesen historischen Auseinandersetzungen systematische Lösungsversuche angereiht werden. Auch lag es in der Absicht des Verfassers, einerseits zu Ansichten, die den seinigen widersprechen, in eingehender Weise kritisch Stellung zu nehmen, anderseits ein umfassendes Tatsachenmaterial

zu sammeln und zu sichten, um künftigen Forschern — ganz abgesehen von Richtungszugehörigkeit — brauchbare Grundlagen zu bieten.

Die Hauptaufgaben, deren Lösung in dieser Arbeit angestrebt wird, lassen sich etwa am besten durch folgende Fragen kennzeichnen: welcher Art ist der in Rede stehende Tatsachenkomplex? Handelt es sich dabei um eine einheitliche Erscheinung oder um ein Zusammenwirken verschiedener Faktoren? Welche Bedeutung kommt den Funktionsgefühlen für das ästhetische Verhalten zu? Finden sie sich nur innerhalb oder auch außerhalb des Ästhetischen? Oder sind sie vielleicht ein zwar im ästhetischen Erleben Gegebenes, aber ihm wesensfremdes Moment? Bilden sie einen nie fehlenden Teil des ästhetischen Verhaltens oder begleiten sie nur ästhetische Erlebnisse ganz bestimmter Art? Gibt es ästhetische Verhaltungstypen, in denen Funktionsfreuden besonders charakteristisch auftreten? und welche ästhetische Folgen knüpfen sich an das Auftauchen von Funktionsunlust? Das Buch beginnt aber nicht mit systematischen Untersuchungen. Denn da die Tatsache der Funktionsfreuden nur auf Grund der Kenntnis eines weiten Erfahrungskreises einleuchtet, und diese erst erworben werden muß, stehen historisch-kritische Ausführungen an der Spitze; nur leiten den Verfasser dabei nicht historische Interessen, sondern die im Problem schlummernden Möglichkeiten. Soweit sie im Laufe der Geschichte zum Ausdruck gelangen, wird diese herangezogen. Auf solche Weise erschließt sich uns die allmähliche Entfaltung, des Problems, »wir lernen die zwingenden Gründe kennen, die zu seiner Aufstellung führten, und vor uns tauchen alle die Deutungsversuche auf, die mit mehr oder minder Glück angestellt wurden. Indem wir nun diesen Pfaden folgen, wird das Tatsachengebiet immer schärfer charakterisiert, anderseits immer reicher, und indem wir kritisch sondernd die Irrlehren ablehnen, gestaltet sich die Fragestellung klarer und reiner: auch die Tatsache, daß wir so an die Erfahrungen von Jahrhunderten anknüpfen, erweitert unseren Blick und verhütet, daß wir voreilig verallgemeinern«.

Der erste Abschnitt des Buches beschäftigt sich demnach vornehmlich mit der Aristotelischen Katharsislehre, soweit sie hier in Frage kommt, und den Formen, die diese Lehre bei den Auslegern und Fortführern des Aristoteles annahm. Damit ist der Boden geschaffen für die systematische Behandlung der Frage der Funktionsfreuden auf dem Gebiete der dramatischen Kunst. Auch das Verhältnis der Funktionsgefühle zu den Spannungsgefühlen und zum Erleben des Komischen findet hier seine Erörterung. Der zweite Abschnitt untersucht dann die Bedeutung der Funktionsfreuden für die Lehren von Spiel und Kunst, vom künstlerischen Schaffen und von den Anfängen der Kunst. Der dritte Abschnitt erörtert einige neuere Formen der Lehre von den Funktionsfreuden, wobei vornehmlich die ganz eigenartigen Beziehungen der Einfühlungstheorie zu den hier in Frage stehenden Problemen behandelt werden. Der vierte und letzte Abschnitt gibt die den ganzen Problemenkreis zusammenfassenden, systematischen Erörterungen, vor allem auch eine psychologische Tatbestandscharakteristik der Funktionsgefühle. Die Lehre, die in den Funktionsfreuden den Kern ästhetischen Genießens erblickt, wird als irrig zurückgewiesen; Herr Utitz sieht in den Funktionsfreuden eine wichtige Hilfsmacht, die den ästhetischen Genuß zu bereichern und zu vertiefen, aber auch zu verringern, ja aufzuheben vermag. Die bisherige Ästhetik hat — abgesehen von wenigen Ausnahmen — allzustraff an der Problemstellung: »was ist rein ästhetisches Erleben?« festgehalten, ohne sich darüber genügend Rechenschaft abzulegen, ob ein derartiger Zustand auch wirklich vorkommt oder nicht vielmehr eine bloß theoretische Abstraktion darstellt. Wenn wir den Gesamtbestand des ästhetischen Verhaltens vorurteilslos und sorgfältig durchforschen, dann stoßen wir auf eine

ganze Reihe von Faktoren, die mitwirken und deren Wirksamkeit recht bedeutungsvoll ist, ohne sagen zu können, sie seien an sich rein ästhetisch; wohl aber erkennen wir, daß sie die Bewußtseinslage, die den rein ästhetischen Mittelpunkt bildet, entweder stützen und fördern, oder hemmen und stören, demnach mittelbar für den Ästhetiker in Betracht kommen. Und sie sind es vor allem, die den blendenden, schwellenden Reichtum des ästhetischen Verhaltens ausmachen. Hier sind nun die Funktionsgefühle einzureihen.

Da das Buch dem Herausgeber gewidmet ist, so wäre es unangemessen, in dieser Zeitschrift der Inhaltsangabe eine Kritik beizufügen.

Berlin. Max Dessoir.

Johannes Volkelt, System der Ästhetik. Zweiter Band, München 1910, XXII u. 569 S.

Der zweite Band von Volkelts groß angelegter Ästhetik führt folgerichtig die Gedanken weiter, mit deren prinzipieller Festlegung sich der erste Band beschäftigt hatte: in Anknüpfung an die große psychologische Bewegung, die weite Gebiete des früheren metaphysischen Landes für sich in Anspruch nahm, ist von Volkelt, wie von einer ganzen Reihe von Ästhetikern, im letzten Jahrzehnt der Versuch gemacht worden, die Ästhetik psychologisch zu begründen. All diese Ästhetiken zeigen, trotz aller Abweichungen im einzelnen, eine starke innere Verwandtschaft: sie sind alle Kinder desselben Geistes, geboren aus dem Bestreben, der Ästhetik eine rein empirische Basis zu geben. In einem freilich ergibt sich bei ihnen eine starke Verschiedenheit, je nach dem Maße, in dem der Systemtrieb auch diese empirischen Ausgestaltungen der Ästhetik beherrscht; darin, ob der Forscher mehr der Vielgestaltigkeit der ästhetischen Erscheinungen Rechnung trägt und dadurch die Rücksicht auf die Einheit des Systems zurücktritt, oder ob der einheitlichen Theorie zuliebe der Kreis des tatsächlich Vorhandenen übermäßig eingeengt wird. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, steht Volkelt sicher dem ersteren Extrem näher als dem letzteren; man wird selten oder nie bei seinen Einzeluntersuchungen sagen können, daß systematische Voreingenommenheit seinen Blick getrübt habe, und daß die Buntheit der Erscheinungen künstlich vereinfacht sei, um ein System zu gewinnen. Das hat sich am ersten Band seiner Ästhetik gezeigt, und das zeigt sich ebenso deutlich an dem jetzt vorliegenden zweiten Band, der die »Grundgestalten« des Ästhetischen behandelt: das Schöne wie das Charakteristische, das Tragische wie das Komische, das Anmutige usw. Noch niemals sind die Ausgestaltungen des Ästhetischen so weit bis in ihre feinsten Verästelungen hinein verfolgt worden, noch niemals ist ein so reiches illustrierendes Material von Beispielen aus alter und neuer Zeit für die Ästhetik herangezogen worden. Es mögen gewiß monographische Behandlungen irgendeiner einzelnen Grundgestalt in dieser Hinsicht weiter gegangen sein — das ist selbstverständlich —, aber die ganze Fülle der ästhetischen Welt von Grundgestalten tritt nirgends in so reicher Mannigfaltigkeit im ganzen hervor wie bei Volkelt.

Es ist dem Referenten freilich schwer, den zweiten Band eines Werkes zu besprechen, dessen erstem Band er in fast allen prinzipiellen Erörterungen ablehnend gegenübersteht. Der Referent darf es demgemäß nicht versuchen, einem zweiten Band gegenüber Maßstäbe anzulegen, die der Verfasser — den Ausführungen des ersten Bandes gemäß — verwerfen würde, und so bliebe nichts übrig als allein die immanente Folgerichtigkeit dieses zweiten Bandes nachzuprüfen, wenn nicht ein glücklicher Umstand dem Referenten zu Hilfe käme: daß gerade bei der Behandlung der ästhetischen Grundgestalten der prinzipielle Standpunkt nicht allzu wesentlich zu

sein pflegt. Mit Ausnahme der Behandlung des Tragischen und des Humors läßt sich sogar mit den metaphysischen Ästhetikern über jede einzelne Grundgestalt diskutieren, ohne daß die Verständigung schon von vornherein an prinzipiellen Gesichtspunkten scheiterte. Es liegt das daran, daß — auf welchem prinzipiellen Standpunkt man auch stehe — erst einmal die sachlichen Gegebenheiten klargestellt werden müssen, ehe man ihre metaphysische Bedeutung oder ihr psychologisches Zustandekommen diskutiert, und da scheiden sich die Geister mehr nach der größeren oder geringeren Schärfe der Analyse als nach sonstigen Gesichtspunkten.

Was sind die »Grundgestalten des Ästhetischen«, deren Analyse dieser zweite Band unternimmt, ihrem Begriff nach? Es handelt sich bei ihnen, wie Volkelt sagt, um die »Aussonderung menschlich-charakteristischer und menschlich-wertvoller Gefühls- und Phantasietypen aus dem Verlaufe des seelischen Lebens« (S. 5). »Die Abgrenzung eines jeden Typus erfolgt gerade darum so, weil auf diese Weise einem menschlich-wertvollen, wesenhaften, zur Entfaltung des Innenmenschen notwendig gehörigen Bedürfnis Genüge geschieht« (S. 5). Es ist die psychologisch-subjektivistische Grundanschauung Volkelts, die den Begriff des Bedürfnisses in den Mittelpunkt stellt, wenn es gilt, die ästhetischen Grundgestalten abzugrenzen.

Wie aber sucht Volkelt diese Grundgestalten auf? Etwa so, daß er die menschlich-wertvollen Bedürfnisse aussondert und aus ihnen die Grundgestalten bestimmt, wie man es vielleicht nach der angeführten Begriffsbestimmung erwarten könnte? Keineswegs. Er greift vielmehr die ästhetisch-wertvollen Formen auf und analysiert sie. Und das »Bedürfnis« wird aus dem Ergebnis der Analyse erst erschlossen. Denn woher weiß Volkelt von einem Bedürfnis nach einer »Sinnenform, die dem Bedürfnis nach organischer Einheit Schwierigkeiten und Hemmungen entgegensetzt, nach deren Überwindung erst der Eindruck der organischen Einheit zustande kommt« — woher weiß Volkelt von diesem Bedürfnis, wenn nicht aus der Analyse des »Charakteristischen«? Und woher von einem Bedürfnis nach den im Komischen enthaltenen Tatbeständen, wenn nicht aus der Analyse des Komischen selbst? Es ist natürlich kein Nachteil, daß Volkelt die Grundgestalten nicht aus den Bedürfnissen herleitet — sondern umgekehrt; nur wird dadurch die Möglichkeit in Frage gestellt, die Einheit des Begriffs der Grundgestalt aus dem Bedürfnis herzuleiten, das durch sie befriedigt wird. In der Tat finden wir heterogene Dinge unter den Begriff der Grundgestalt vereinigt: das Wesen des Erhabenen und des Anmutigen sind rein im Verhältnis von Gehalt und Form beschlossen, das Komische verlangt nach Volkelts Analyse noch eine bestimmte Stellungnahme meinerseits (im Wechsel von Ernstnehmen und Nichternstnehmen), das Rührende endlich verdankt seine Einheit der einheitlichen Gefühlswirkung auf mich, eben der Rührung. Volkelt weist selbst auf diese Unterschiede hin, aber ihm scheint dennoch der Ausdruck »Grundgestalt« weit genug all diese Unterschiede miteinzubegreifen. Aber wenn nach der Einheit der Gefühlswirkung, nach der subjektiven Seite hin eingeteilt werden darf, weshalb soll dann nicht das »Spannende« und vieles andere hereingezogen werden! Und wenn die Arten der Stellungnahme mit in die Grundgestalt eingehen, weshalb begründen dann nicht die verschiedenen Unterarten des Ernstnehmens und Nichternstnehmens, das frivole Auffassen z. B. oder das Pathetischnehmen verschiedene Grundgestalten? So scheint mir die Aufzählung der Grundgestalten doch noch mehr, als es das empirische Verfahren notwendig mit sich bringt, der Systematik zu ermangeln.

Noch nach einer andern Richtung. Wenn etwas als ästhetische Grundgestalt bezeichnet werden soll, so muß zu seinem Wesen die Anschaulichkeit gehören: die Anschaulichkeit darf nicht zufällig oder relativ zufällig mit ihm verbunden sein. In der Tat entsprechen die meisten Grundgestalten, die Volkelt aufzählt, solcher An-

forderung. Das Erhabene liegt — nach Volkelts Auffassung — begründet im Verhältnis von Form und Gehalt, ebenso das Schöne und Charakteristische; und wenn das Anmutige, nach Volkelts Analyse, sich auf Eigenheiten des Gehaltes gründet, so kann doch nicht schon dieser Gehalt, sondern erst seine Ausprägung in der Form als anmutig bezeichnet werden. Dagegen weist nichts in der Analyse des Komischen und des Tragischen darauf hin, daß zu ihrem Wesen die Anschaulichkeit gehört: Volkelt will sie dennoch als ästhetische Grundgestalt aufgefaßt wissen. Aber gerade das, was Volkelt im Gegensatz zu Lipps und Cohn hierfür anführt, scheint mir dagegen zu sprechen: Es mag sein, daß das Komische seine volle Wirksamkeit erst im Anschaulichen entfaltet (S. 373). Aber wenn das Komische im Unanschaulichen überhaupt eine, wenn auch nur geringe Wirkungsfähigkeit hat (wie Volkelt selbst behauptet), so gehört die Anschaulichkeit eben nicht zum Wesen des Komischen, sondern nur sekundär zu seiner vollen Entfaltung. Anders das Anmutige, das Schöne, das Charakteristische. Sie existieren nicht außerhalb der Anschauung. So würde ich all denjenigen Typen, die nicht ihrem Wesen nach die Anschaulichkeit verlangen, nicht zugeben, daß sie ästhetische Grundgestalten sind. Diese Einwendungen richten sich natürlich nur gegen den Begriff der Grundgestalt — sie lassen die Einzelanalysen Volkelts vollkommen unberührt.

Volkelt beginnt diese Einzelausführungen mit der Scheidung eines Ästhetischen der erfreulichen, und eines Ästhetischen der niederdrückenden Art. Er macht darauf aufmerksam, daß zum Menschlich-Bedeutungsvollen nicht nur Friede und Glück gehören, sondern ebenso enge Verhältnisse, unselige Verwicklungen usw.

Wesentlicher ist der Gegensatz des Schönen und des Charakteristischen. Das Schöne, von dem hier gesprochen wird, ist nicht das Schöne, das mit dem Ästhetisch-Wertvollen zusammenfällt; schön in dem hier verwandten Sinne sind wohl die Werke Raffaels, nicht aber Dürers Holzschnitte. In Volkelts Sinne schön würden Gegenstände dann sein, wenn »die Sinnenform unserem Bedürfnis nach organischer Einheit keine merkbaren Erschwerungen und Hindernisse entgegensetzt, wenn der Eindruck der organischen Einheit leicht und mühelos zustande kommt.« Charakteristisch dagegen sind Gegenstände dann, »wenn die Sinnenform dem Bedürfnis nach organischer Einheit Schwierigkeiten und Hemmungen entgegensetzt, durch deren Überwindung erst der Eindruck der organischen Einheit zustande kommt« (S. 24). (Schroff aneinander stoßende Linien z. B. oder die Bildwerke Donatellos). So wesentlich es ist, dieses Begriffspaar scharf herauszusondern, so wenig kann ich mich überzeugen, daß Volkelt in der Analyse das Richtige getroffen hat. Die Schwierigkeiten liegen für mich am Begriff der organischen Einheit. Vergleichen wir etwa Hoffmannsthals Frau im Fenster (als Beispiel des Schönen) mit dem Schlußakte von Richard III. als Beispiel des Charakteristischen. Nach den Ausführungen des ersten Bandes ließe sich sehr wohl sagen: in Richard III. ist die organische Einheit des Gehaltes mühelos in eine ihr gemäße Form eingekleidet, während in der »Frau im Fenster« der Gehalt durch eine ihm nicht gemäße Form — eine Form, die dem »niederdrückenden Charakter« nicht entspricht — bewältigt wird. Es liegt wohl in solchen Fällen ein doppelter Gehalt vor. Die Form als solche in ihren Farben, Linien, Rhythmen, Klängen hat einen bestimmten Gehalt, der z. B. in der Frau im Fenster den eigentlichen dramatischen Gehalt, einen Gehalt der »niederdrückenden Art« einhüllt. Sollte nicht in solchen Fällen im Verhältnis dieser beiden Arten von Gehalt viel mehr der Gegensatz des Charakteristischen und des Schönen gesucht werden müssen als in der Bewältigung der Form durch den Gehalt?

Es ist ein äußerst wichtiger Punkt, daß Volkelt nachdrücklich und scharf das Gegensatzpaar des Schönen und des Charakteristischen von dem andern des Typischen

und des Individuellen scheidet. Einer ganzen Reihe von Kunstrichtungen und Ästhetiken um die Mitte des 19. Jahrhunderts ist die Vermengung dieser beiden zum Verhängnis geworden. Es ist nur zu wünschen, daß dieser Gegensatz in seiner klaren Abhebung von andern, wie auch die weiteren Scheidungen, die Volkelt innerhalb dieses Gegensatzpaares vornimmt, sich in der Ästhetik einbürgern: »Es gibt Menschengestalten,« sagt Volkelt (S. 66), »die dem ästhetischen Eindruck nach das Menschliche mehr in der Weise des Typischen zum Ausdruck bringen und andere, aus denen uns das Menschliche in zugespitztester Bestimmtheit anspricht.« Dieser Gegensatz gliedert sich wiederum nach drei verschiedenen Richtungen, je nachdem neben den großen, entscheidenden Zügen eines Charakters sich noch eine Fülle von Nebenzügen anschließt oder nicht — oder auch danach, in welchem Umfang und in welchem Grade der Künstler die Grundzüge einer Person ins Besondere hinein ausgestaltet hat. Und endlich kann der Gegensatz auf die wesenhaften Züge selbst bezogen sein. »Wenn die das Wesen einer Persönlichkeit bildenden Züge in vereinfachter Art zur Darstellung kommen; wenn aus der Zusammensetzung und Verwicklung, die den Kern der Persönlichkeit bildet, nur gewisse Seiten herausgehoben, die übrigen vernachlässigt werden; so geht der Eindruck nach dem Typischen hin« (S. 81) — im entgegengesetzten Fall nach dem Individuellen.

Vom Erhabenen gibt Volkelt eine genaue Analyse, die diese Grundgestalt bis in ihre feinsten Ausgestaltungen hinein verfolgt. Er wendet sich mit Recht gegen die Anschauung, daß das Streben auf das Unendliche eine Erfordernis des Erhabenen sei — eine Anschauung, zu der sich seit Kant die meisten Ästhetiker bekannt haben (S. 107). Das Wesen des Erhabenen besteht vielmehr für Volkelt in einer Beziehung zwischen Gehalt und Form (S. 113): »Die Kraftfülle des Erhabenen scheint nicht einfach in den Grenzen der sinnlichen Form beschlossen zu liegen; sie scheint sich die sinnliche Umgrenzung nicht friedlich gefallen lassen zu wollen. Es besteht kein behagliches und ruhevolles Einssein von Gehalt und Form. Vielmehr hat die sinnliche Umgrenzung etwas von Schranke gegenüber der Kraftfülle des Erhabenen in sich.« Daß diese Angaben nicht für alle Fälle von Erhabenheit zutreffen, geht aus Volkelts eigenen Angaben hervor. Wenigstens kann der Referent es mit der gegebenen Analyse nicht recht vereinigen, wenn es weiterhin (S. 128) von der freien Erhabenheit heißt: »In der freien Erhabenheit geht vielmehr Gehalt und Form Hand in Hand; der übermächtige Gehalt drängt frei und leicht hinaus, und die Form gibt ihm dabei gern und ungezwungen nach« und weiter: »So kann ihr (der Kraftfülle) die Form frei und selig folgen; sie scheint, indem sie dies tut, nur ihrem eigenen Gesetze zu gehorchen. Weder vergewaltigt der Gehalt die Form, noch diese jenen, sondern von sich aus sind beide in froher Übereinstimmung.« Diese letztere Analyse legt den Nachdruck des Erhabenen nicht mehr auf die Beziehung zwischen Gehalt und Form, sondern auf eine Eigenart des Gehalts selbst. Und in der Tat scheint mir diese Analyse auch die zutreffendere zu sein. Freilich würde damit für das Erhabene die Einkleidung in eine anschauliche Form außerwesentlich sein, und das Erhabene nicht zu den Grundgestalten des Ästhetischen gehören. Dazu würde es vollkommen stimmen, daß wir auch in gänzlich unanschaulichem Sinn von einer erhabenen Gesinnung reden können, während von einer »schönen« Gesinnung im echten ästhetischen Sinn nicht gesprochen werden kann, da zu »schön« dem Wesen nach die Anschaulichkeit gehört. Umgekehrt kann man im ursprünglichen Sinn nicht von erhabenen, wohl aber von schönen Linien reden; das alles scheint mir darauf hinzuweisen, daß das Erhabene zunächst ohne Rücksicht auf eine Form gedacht wird. Trotzdem würde ich Volkelts Analyse nicht für unrichtig, sondern nur für zu eng halten. Die Art der Beziehung des Gehalts auf die Form, die Volkelt

in die zuerst angeführte Analyse des Erhabenen mitaufnimmt, scheint mir dementsprechend nur auf bestimmte Sonderfälle des Erhabenen zuzutreffen. — Die Ausgestaltungen des Erhabenen, die Volkelt analysiert, sind meist — zum mindesten in der Art, in der Volkelt sie bespricht — Neuland für die Ästhetik. Die bloße Aufzählung kann hiervon schon ein Bild geben: Volkelt scheidet formlose, strenge und freie Erhabenheit und ihre Unterarten. So wird es weiter zum Einteilungsgrund, inwieweit die Form ins Kleine, ins Reiche, Feine und Individulle gegliedert ist und inwieweit nicht. Er spricht vom Furchtbar-Erhabenen, von dessen Sondergestaltungen: dem Grauenhaften und dem Gräßlich-Erhabenen, vom Düster-Erhabenen, er faßt unter dem Erhabenen der wohltuenden Art eine ganze Reihe von Gestaltungen zusammen — zergliedert das Prächtige, das Würdevolle, das Majestätische, das Feierliche, das Pathetisch-Erhabene und dringt hier überall zu systematischen Einzelheiten vor, die bisher in die Ästhetik niemals hineingezogen worden sind. Besonders hinweisen möchte ich auf die feinsinnige Art, in der Volkelt das Verwehend-Erhabene betont.

War, nach Ansicht des Referenten, bei der Analyse des Erhabenen die Bestimmung Volkelts zu eng gewesen und hatte er den Tatbestand des Erhabenen zu sehr auf bestimmte Fälle eingeschränkt, so ist bei der Analyse des »Anmutigen« das Umgekehrte der Fall. Das Anmutige gehört für Volkelt zu den Grundgestalten, »bei denen der Hauptnachdruck gelegt ist auf das Verhältnis, in dem am Gehalt das Sinnliche zum Geistigen, das Natürliche zum Vernünftigen, das Äußerliche zum Innerlichen steht« (S. 188). Es ist der Fall des Gleichgewichts beider, der hier vor allem interessiert, das Menschliche der harmonischen Art. Wird dieses Harmonische zur ästhetischen Ausgestaltung gebracht, so entsteht das Anmutige. Es ist die »schöne Seele« in ihrem Gleichmaß, die den Gehalt des Anmutigen ausmacht. »Gehalt und Form scheinen sich hier wechselseitig anzuziehen. Sanft und still geht die schöne Seele in ihr Äußeres ein, und in der gleichen Weise schließt sich das Äußere auf, um der schönen Seele als ihrem Innern Ausdruck zu geben« (S. 197).

Volkelt weist selbst darauf hin, daß Anmut in der Sprache die allerverschiedensten Tatbestände bezeichnet, und daß es deshalb schwierig ist, zu einer Verständigung über den Begriff der Anmut zu gelangen. Aber der Tatbestand dessen, was Volkelt als Anmut analysiert, ist wohl auch bei der weitesten Fassung des Begriffes »Anmut« noch zu weit. Ein idealisierter Goethekopf erfüllt die Bedingungen, die Volkelt von der »Anmut« verlangt: es findet sich Ausgeglichenheit des Gehaltes, dem sich die Form anschmiegt, aber keineswegs braucht deshalb ein solcher Goethekopf »anmutig« zu sein.

An Arten der Anmut analysiert Volkelt die hohe Anmut, die liebliche und die derbe Anmut, die holde, die herbe, die weiche, die zierliche Anmut, wobei in erster Linie die Art der Differenzierung des Gehaltes ausschlaggebend ist für die einzelnen Scheidungen.

Gegen das Anmutige in seinem Gleichgewicht des Geistigen und des Sinnlichen grenzen sich andere menschlich-bedeutungsvolle, von der Ästhetik meist vernachlässigte Typen ab; bei den einen unter ihnen überwiegt das Geistige des Gehalts, bei andern das Sinnliche. So entsteht einerseits das Geistig-Ästhetische, anderseits das Sinnlich-Ästhetische. Aus dem weiten Gebiet der letzteren Grundgestalt hebt Volkelt eine Reihe von Typen als besonders charakteristisch hervor: »Entweder lebt sich die sinnlich-schöne Seele naturstark, urwüchsig, elementar aus. Sie läßt das Sinnliche sich stark und grob ergehen, sich rücksichtslos und ungeniert gebärden, sie legt dem Sinnlichen keine Zurückhaltung oder Verfeinerung auf.« Dann entsteht das Sinnlich-Schöne der derben Art. »Oder die sinnlich-schöne Seele gibt dem

Sinnlichen eine feine und zarte Gestalt. Das Sinnliche erscheint hier reizbar und störbar. Hier waltet nicht die Natur in ihrer Ursprünglichkeit, sondern verfeinert durch Bildung und Kultur« (S. 238). Es ist der Typus des Reizenden, der sich hierauf gründet. Und weiter gehört zum Sinnlich-Ästhetischen das Blühende, das Elegante, während das Karge und das Zarte Ausprägungen des Geistig-Ästhetischen sind. Mit Recht betont Volkelt, daß er gerade die Ausgestaltungen der Anmut, des Sinnlich- und Geistig-Ästhetischen für die Ästhetik erst gewonnen habe. An einer ganzen Reihe von Punkten freilich, so etwa beim Derben, würde der Referent die Frage ähnlich wie beim Erhabenen stellen, ob es sich hier wirklich um ästhetische Grundgestalten handelt oder um Gehaltsgestaltungen, die auch außerhalb des Ästhetischen vorkommen.

Es wurde schon besprochen, daß Volkelt eine andere Grundgestalt, das Rührend-Ästhetische von der subjektiven Seite zu fassen sucht: die Rührung ist ihm ein Mischgefühl, in dem sich gehobenes und geschwächtes Lebensgefühl verbinden, die Lust wie Unlust zu ihren Teilmomenten zählt. Durch die Unlust hindurch gelangen wir zur Lösung dieser Unlust, und der Art des Kontrastes zwischen Unlust und Lösung entsprechend, scheidet Volkelt schroffe und milde Rührung. Freilich: »an sich hat das Gefühl der Rührung keine Beziehung zum Ästhetischen.« Aber die Rührung ist ein Zustand, der »sich dem Bewußtsein so deutlich, so eigenartig, ja fast möchte man sagen, so aufdringlich kundgibt, daß überall dort, wo sich dem ästhetischen Eindruck Rührung zumischt, dieser ein unverkennbares Gepräge empfängt« (S. 275). So gibt es rührende Anmut; der Erhabenheit, der Komik, der Tragik usw. kann Rührung zugemischt sein; aber es gibt keine besondere Form, in der das Rührende für die Phantasie und für die Sinne Gestalt gewinnt. Man kann höchstens fragen: Welcher Inhalt wirkt rührend? Volkelt findet die Antwort darin, daß im Rührenden sich das Naturartig-Geistige nach besonderer Richtung hin offenbare, daß wir hier im Zustand der Lösung unseres Innern uns der Natur in ihrer Unschuld, Schlichtheit und Treue genähert fühlen.

Die Stellung, die Volkelt zum Tragischen einnimmt, ist aus seiner »Ästhetik des Tragischen« wohlbekannt und ist oft diskutiert worden. So soll auch hier nur zusammenfassend darauf hingewiesen werden, wie Volkelt das Tragische auffaßt: Den Gehalt des Tragischen bilden menschliche Kämpfe und Leiden. Aber es muß ein ungewöhnlich schweres und verderbenbringendes Leid sein, das dem Menschen — innerlich oder äußerlich — den Untergang bereitet. Und der Mensch, den das Unheil trifft, muß das Mittelmaß nach irgend einer bedeutungsvollen Seite hin überschreiten. Geschieht dies, so empfinden wir einen mehr oder weniger scharfen Widerstreit zwischen dem, worauf der große Mensch Anspruch hat, und seinem tatsächlichen Geschick: »Wir möchten ausrufen, was ist das für eine Welt, worin das Außerordentliche zu Leid und Untergang bestimmt ist« (S. 303). Es gehört so zum Wesen des Tragischen eine pessimistische Grundstimmung. Anderseits liegt auch ein optimistischer Grundzug in ihm. »Mag der große Mensch auch leiden, er bewährt, so nehmen wir an, auch in den schlimmsten Qualen, auch angesichts eines entsetzlichen Untergangs seine Größe« (S. 307). Während Volkelt das Tragische durch den Hinweis auf seine Monographie relativ kurz abtun konnte, erforderten das Komische und der Humor ausführliche Untersuchungen, die über ein Drittel des Buches füllen: das Komische darf nicht etwa als Gegenglied zum Tragischen oder zum Erhabenen gefaßt werden — es steht dem Komischen vielmehr einfach das Nichtkomische oder das Ernsthafte gegenüber, dem alles mögliche angehört. Und während zum Beispiel dem Tragischen der zeitliche Verlauf wesentlich ist, schließt die Komik (wie es die Komik von Gestalten zeigt) den zeitlichen Verlauf nicht

notwendig in sich. Gemein ist dem Tragischen und dem Komischen nur die Konflikthaltigkeit.

Die Analyse des Komischen ergibt eine kompliziertere Struktur dieser Grundgestalt, als sie beim Erhabenen oder beim Anmutigen sich herausgestellt hatte. Volkelt legt den Nachdruck auf die Gefühle des Ernstnehmens und Nichternstnehmens, die als »gefühlsmäßig verdichtete Werturteile« beim Komischen eine Rolle spielen. Das Ernstnehmen schlägt beim Komischen in das Nichternstnehmen um; gegenständlich bezeichnet: Es wird das Bedeutende zum Nichtigen. Es würde gewiß manche Schwierigkeit in der Auffassung Volkelts vermieden, wenn er sich entschließen könnte, diese beiden »Haltungen des Bewußtseins«, wie er sie selbst zuweilen nennt, auch ausdrücklich und theoretisch als eine Art der Beziehung des Ichs auf die Gegenstände von den eigentlichen Gefühlen, wie Lust und Rührung und Verzweiflung, zu scheiden.

Dieser Umschlag der Bewußtseinshaltungen, so führt Volkelt seine Analyse fort, wird sicher dann nicht komisch sein, sobald irgendwie subjektive oder objektive Gefährdung vorliegt (z. B. ein Mensch, der ausgleitet, kann nur dann komisch wirken, wenn er sich nicht ernstlich verletzt). Zu diesem Umschlag muß vielmehr noch die geistesfreie Haltung hinzukommen, ein inneres Darüberhinaussein. Freilich bedürfen diese Angaben nach Volkelt noch einiger Einschränkungen: was umschlägt, ist nicht der echte Wert, sondern einzig der Anspruch des Gegenstandes auf Wert; und dieser Anspruch und seine Aufhebung ist nicht ein Nacheinander, sondern ein Ineinander: der Wert ist schon an sich ein Unwert und offenbart dies nur erst jetzt. Und auch das Ernstnehmen ist kein wirkliches Ernstnehmen — es ist nur ein Sichanschicken dazu, das dann in nichts zusammensinkt. So wertvolle neue Momente in Volkelts Analyse des Komischen darinstecken, so scheint mir mit ihnen das letzte Wort noch nicht gesprochen. Beim Betrachten einer Attrappe, eines gefälschten Zehnmarkstückes, eines schlecht gemalten Bildes, das den Anspruch macht, gut gemalt zu sein, können alle von Volkelt aufgezählten Erfordernisse erfüllt sein, ohne daß diese Dinge deshalb komisch zu sein brauchten. — Die Arten des Komischen gliedern sich einmal nach den Wertgebieten, in denen das Komische vorkommt (intellektuell, moralisch, religiös usw.). Wichtiger ist die Scheidung in Derbkomisches und Feinkomisches, je nachdem die Vorstellung des Nichtigen in unabgeschwächter Weise zu dem Wertanspruch hinzutritt oder nur in der Weise des Infragestellens, des Zweifels, des Verdächtigens an den Wertanspruch herantritt (S. 400). Als Unterarten des Derbkomischen bespricht er das Burleske, das Groteske, das Drollige, das Possierliche, weist darauf hin, daß gerade wie aus dem Wertanspruch das Nichtige herausschaut, so auch wieder in der Nichtigkeit ein Wert herausschauen kann (das goldene Herz etwa), und bespricht als Abarten der feinen Komik die wehmütige, die rührende, die muntere Komik. Von besonderer Wichtigkeit ist für die Komik, ob »mit einem komischen Zustand oder Vorgang das Bewußtsein von dieser Komik derart verbunden, daß durch dieses Bewußtsein die Art des Komischen verändert und eine neue Stufe des Komischen erzeugt wird. Zum komischen Gegenstand gehört hier also das Bewußtsein vom Komischen, und zwar derart, daß an der Art der diesem Gegenstand innewohnenden Komik das Bewußtsein vom Komischen wesentlich mitbeteiligt ist« (S. 432). Dies ist das Subjektiv-Komische — im Gegensatz zum Objektiv-Komischen. So hat das Subjektiv-Komische zur Grundlage »die Erzeugung komischer Zusammenhänge aus betont-individueller Geistesfreiheit heraus« (S. 445). Nach anderen Richtungen wiederum scheidet Volkelt freiwillige und unfreiwillige Komik, die Komik der freien und unfreien Art, er bespricht ausführlich den komischen Konflikt in seinem Wesen, wie in seiner Beziehung zur Weltauf-

fassung. »Die Welt des Komischen steht zur Lebensstimmung, Lebensauffassung, Weltanschauung in nahem Verhältnis. Je mehr an menschlichem Gehalt in den komischen Konflikt hineingearbeitet ist, um so reicher und tiefer kann sich darin Lebensanschauung aussprechen« (S. 483). Vielleicht etwas zu lang verweilt Volkelt beim Witz. In dem Zusammenhang des Buches, der von den Grundgestalten spricht, und in dem bisher nicht von den Formen ihrer künstlerischen oder quasi-künstlerischen Verkörperung die Rede war, fällt die ausführliche Besprechung des Witzes etwas aus dem Rahmen. Für den Witz ist charakteristisch die Art und Weise, wie die Vorstellungen zusammengebracht werden, um die komische Selbstauflösung hervortreten zu lassen. Das geschieht in dem Medium der Sprache. »Indem das Subjekt mit seinen Vorstellungen spielt und dieses sein Spiel in sprachlicher Fassung bringt, läßt es in dem Medium der Vorstellungen eine komische Selbstauflösung entspringen und nötigt den Zuhörer dieselbe komische Selbstauflösung in sich entstehen zu lassen« (S. 473). Es entsteht so ein Doppelspiel zwischen einem unmittelbaren und einem versteckten Sinn; es taucht eine passende und eine nichtpassende Vorstellungsreihe auf, und zwar derart, daß die passende eine gewohnte, normale — die nichtpassende aber eine ungewohnte Vorstellungsreihe ist.

Nach anderer Richtung steht »der Humor« wiederum nicht ganz in der Reihe der ästhetischen Grundgestalten. Volkelt betont freilich die Sonderstellung des Humors ausdrücklich: »Für den Humor ist die Bewußtseinshaltung der Weltbetrachtung entscheidend, und ist so der einzige ästhetische Typus, der seiner Natur nach eine Richtung auf Erkennen und Betrachten in sich schließt« (S. 534). Er vollbringt die höchste Leistung der subjektiven Komik, »die Willkür der komischen Vorstellungsverbindungen mit tiefen Blicken in die Zusammenhänge der Wirklichkeit zu vereinigen, in die spielenden komischen Beleuchtungen zugleich gehaltvolle Weltbetrachtung einfliessen zu lassen« (S. 530). Schon aus diesen Ausführungen ersieht man, daß Volkelt den Humor als eine Gestaltung der subjektiven Komik, wenn auch als die reichste, tiefste, verwickeltste Gestaltung der Komik ansieht. Der Referent ist eher der Ansicht, daß mit Lipps Komik und Humor zu trennen sind, oder vielmehr, daß eine »komische« Weltbetrachtung einer humoristischen entgegenzusetzen ist, von denen die letztere die Komik nur als ein Mittel unter anderen benutzt. Aber auch von diesem Standpunkt aus kann man sich mit vielem, was Volkelt über Laune, Scherz und Spott, über die Abarten des Humors, und über die Beziehung des Humors zur Welt sagt, vollkommen einverstanden erklären. Es ist indessen fraglich, ob der Humor wirklich die einzige Art ästhetischer »Weltbetrachtung« ist. Es ist vielleicht nur die einzige, die die Sprache ausdrücklich bezeichnet, aber es wäre eine Aufgabe, die ganz in der Richtung der von Volkelt begonnenen Analyse läge, noch andere solche Arten ästhetischer Weltbetrachtung herauszusondern.

Das Referat mußte sich an vielen Stellen einfach mit Aufzählungen begnügen, wo die Detailforschungen selbst eine ausführlichere Besprechung verdient hätten, um so mehr, da an vielen Stellen vor allem der Widerspruch gegen grundlegende Bestimmungen Volkelts betont werden mußte. Volkelts Buch gleicht darin einem Baum mit einer reichen und weitverzweigten Krone, von dem man kein rechtes Bild gewinnt, wenn man nur weiß, wie die Hauptäste laufen: gerade der Reichtum an Einzelverzweigungen macht seinen Hauptwert aus.

Man darf begierig sein, wie nach dem ersten prinzipiellen und dem zweiten analysierenden Band nun der dritte aufbauende sich gestalten wird. Denn gerade das Thema dieses dritten Bandes, die Kunst, hat von jeher der psychologischen Ästhetik besondere Schwierigkeiten bereitet.

München. Moritz Geiger.

Georg von Lukács, Die Seele und die Formen. Essays. Egon Fleischel & Co., Berlin 1911. 8°. 373 S.

Ein Essaybuch, das die Einheit des Problems hat, ein Kritiker, der in erster Reihe die metaphysischen Prinzipien seines Kunstgestaltens bestimmt: es scheint, als ob Buch und Essayist über die eigenen Grenzen hinausgingen. Das Problem ist das der Form, doch nicht als reine Abstraktion, sondern in ihrer Erscheinung als literarische Form.

Kann man überhaupt von abstrakter Form in der Kunst sprechen? Form ist doch immer etwas Relatives, Abhängiges, die ohne die Prägung in der Materie sich ganz zu verflüchtigen scheint. In ihrer genetischen Erscheinung ist sie aber ein Verhältnis, das seinen Sinn durch beide Glieder erhält, ein Verhältnis, dessen zweites Glied stets die Form, dessen erstes aber veränderlich ist und viele Namen haben kann: Mensch, Welt, Leben, Schicksal, Natur, Geist — der Essayist nennt es Seele — und nur in diesem Verhältnis erhält sie Wirklichkeit oder besser: Verwirklichung, denn sie ist Funktion und Tat, keine Starrheit, ihr Anfang ist die schaffende Sehnsucht nach Vollkommenheit und ihre Erfüllung heißt Kunst.

Doch in der Kunst ist jedes Werk ein Einziges; sie kennt nicht die Abstraktion der reinen Form. Es muß die erkenntnistheoretische Frage auftauchen: wie ist die Erkenntnis der abstrakten Formen möglich? Der Essayist antwortet: weil sie ein kategoriales Apriori der Kunst ist, erkennbar durch »die Priorität des Standpunktes, des Begriffes vor dem Gefühl«. Für den Kritiker wird die Erkenntnis der Formidee bei jedem konkreten Werke so übermächtig, daß er das Reale einzeln vergißt, für ihn ist das Apriori wirklich das Vorangehende. »Die Dichtung ist früher und größer als alle Dichtungen ... die Idee ist früher da als alle ihre Äußerungen.«

Es scheint, als ob die Grenze gegen das Gebiet der Philosophie hier überschritten wäre; darum muß der Essayist die Prinzipien seines Schaffens und das Recht zu seiner eigenen Form bestimmen. Denn die Kritik als Essay soll ebenso Formgestaltung sein, wie die Kunst, nur daß das erste Glied des Verhältnisses: das Erlebnis als Prinzip des Formens, die Kunstform selbst ist; was das Leben als Formschaffendes für den Künstler bedeutet, das wird für den Kritiker die Kunst selbst. Aus der kühlen Erkenntnis der Idee, wenn sie in der Kunst verwirklicht ihm entgegentritt, wird ein gefühlsmäßiges Erlebnis; darum meint der Kritiker immer das Leben, wenn er von Formen spricht, und seine theoretischen Fragen werden wie »Lebensfragen klingen und Seelenbekenntnisse«. Denn »jedes Schreiben stellt die Welt im Symbol einer Lebensbeziehung dar. Das Problem des Schicksals bestimmt überall das Problem der Form ... in den Schriften des Essayisten wird die Form zum Schicksal, zum schicksalschaffenden Prinzip. Der Kritiker ist der, der das Schicksalhafte in den Formen erblickt, dessen stärkstes Erlebnis jener Seelengehalt ist, den die Formen indirekt und unbewußt in sich bergen. Die Form ist sein großes Erlebnis. Das Schicksalsmoment des Kritikers ist also jenes, wo die Dinge zu Formen werden«. Diese Worte weisen den Weg zu dem Buche.

Es entwickeln sich vor uns in reicher Gliederung die Wechselwirkungen von Künstlerleben und Werken oder abstrakter die Verhältnisse von Seelen und Formen. Aber jeder Name ist nur Maske für den Essayisten, um darunter von seiner Seele und seiner Erkenntnis Kunde zu geben. So deutet er in der Kunstform anderer seine eigenen Erlebnisse an, so werden seine Schriften auch zur eigenen Kunstform.

Rudolf Kaßner vertritt den Platoniker, dessen Form der Essay ist, der »durch die Schicksale anderer hindurch« spricht, und dadurch werden seine Menschengestaltungen nur Schatten wirklich gelebter Leben. Denn für den Platoniker ist das Ver-

hältnis zwischen Leben und Form nicht die Harmonie, sondern die Sehnsucht; er geht einen Weg, der niemals ans Ziel gelangt, und sein Erlebnis wird durch das Leben anderer zur Form.

Bei Kierkegaard (»Das Zerschellen der Form am Leben«) wird das Verhältnis zu einem Auseinander. Er will Eindeutigkeit und Einheit, »Form schaffen aus dem Leben«, kehrt das Verhältnis um, damit die Form lebensschaffend, lebenssteigernd werde, aber er erreicht nur die starre Geste. Die fehlende Harmonie zwischen beiden will er dadurch erzielen, daß er das Leben in seiner absoluten, problemlosen oder jenseits von allen Problemen gehobenen Form zu durchleben trachtet, um die homogene Gestaltung aus dem Gebiete der Kunst hier herüber zu retten. Seine Tragödie wurde, daß er leben wollte, »was man nicht leben kann«. — Die Romantiker strebten auch danach, die Dichtung zum Leben zu gestalten, und dadurch verloren sie das Leben. Sie wollten die Grenzen verwischen, und »die Grenzen werden für sie weder Tragödie, wie für jene, die das Leben zu Ende leben, noch Wege zu einem wahrhaften, echten Werk, dessen Größe und Stärke eben im Auseinanderhalten des Heterogenen und im Schaffen einer neuen, von der Wirklichkeit endgültig losgerissenen, in sich einheitlichen Schichtung der Welt besteht«. Novalis als einziger erreicht von ihnen eine Harmonie, für ihn allein wurde die Gefahr kein Zusammenbruch, nur er schöpfte Bereicherung daraus (»Zur romantischen Lebensphilosophie«).

Was die Romantik wollte, nämlich das Leben nicht nur für das subjektive Einzelne durch die Kunst formen — das erreicht die bürgerliche Poesie. Bürgerlichkeit bedeutet schon Gemeinschaft, das Sich-einfügen des Einzelnen, die Unterordnung des Individuellen, doch dadurch auch zugleich Armut an Kunstsinn. Soll die Kunst in der Bürgerlichkeit mit dem Leben in Harmonie sein, muß eine Begrenztheit entstehen, die Leben und Kunst ärmer macht. Es kommt die Formung zustande durch ein Verzichten auf alles Dichterische im Leben, um die Schönheit im Werk zu retten, durch eine einseitige Lösung der tragischen Frage des Verhältnisses zwischen Kunst und Leben, wodurch das Leben nicht verneint wird und die Kunst auch hier seine Äußerungsform bleibt; sie wird nur eben beschränkter, pflichtgemäßer, handwerksmäßiger (»Bürgerlichkeit und *l'art pour l'art*«).

Die Verhältnisse werden im weiteren verwickelter zwischen Seelen und Formen, und dadurch erfährt die Frage eine gewisse Steigerung. Die seelische Einsamkeit und ihre Formung mit Stephan George; die Vertiefung und Verfeinerung der Lyrik, die trotz ihrer so zart abgeschatteten Gefühle in der strengsten Form erscheint. — Liebe und Sehnsucht und ihre Form die Idylle, die epische Lyrik (Charles Louis Philippe). — Ästhetentum und Impressionismus erlöst durch die Form, die Zufälligkeit, die zur Notwendigkeit geformt ist (Richard Beer-Hofmann). — Von Reichtum, Chaos und Form ein Dialog zwischen den Impressionisten und Klassizisten (Lawrence Sterne).

Das Problem schwillt an, schillert in allen Farben, wird von den mannigfaltigsten Seiten beleuchtet, bis es in der Metaphysik der Tragödie (Paul Ernst) endgültige Einheit, eine Transzendenz gewinnt, wo Form und Leben nicht nur Verhältnis, Harmonie oder Auseinander bedeutet, sondern wo sie Sein wird. Wie ein Werdegang erscheinen die Formen bis zur höchsten Erfüllung in der Tragödie, wo die Form wirklich als das Apriorische auch erscheint und das Leben ihrer strengen Gesetzmäßigkeit gegenüber, mit seiner Zufälligkeit, Anarchie, Ungewißheit, Vieldeutigkeit versinkt, nur zur »bloßen Allegorie« der eigenen Idee wird. Die formende Sehnsucht wird hier zum metaphysischen Grund der Tragödie: »die Sehnsucht des Menschen nach seiner Selbstheit«. Die Form der Kunst und die Form

des Lebens werden ein und dasselbe. Das Schicksal wird aber nicht als etwas Äußeres gefühlt, denn der tragische Mensch »weiß um sein Schicksal und dies sein Wissen nennt er Schuld«; er empfindet es als seine Tat und formt selbst sein Leben zur Tragödie. Dadurch aber, daß er das Schicksal als Eigenes, Innerliches fühlt, seine eigene Grenze gegen das Äußere zieht, erhöht er sich selbst über alle Schicksalszufälle, und so wird die Tragödie zum Vorrecht der Größe.

Hier tritt die Form auch für uns vor die Kulissen des Lebens, und von hier aus können wir verstehen, daß für den Kritiker die Form der Kunst Erlebnis ist und alle Formen lebensbedeutend werden können.

Denn nicht von der Form, sondern von den Formen spricht das Buch, nicht vom Erkennen der Idee, sondern von jenem Apriori, das in der Kunst als konkretes Sein uns gegenübertritt; nicht von einer logischen Verallgemeinerung, sondern von einem schaffenden Prinzip. Doch hier muß der Essay der Forderung gegenüber, die er sich selber auferlegte, zurückbleiben, gerade durch seine Begrenzung als Kunstform. Alle Fragen, die er aufwirft, weisen weiter, auf eine andere Behandlung hinaus, die diese tiefsten Probleme der Kunst als metaphysische Einheit darstellt und nicht als neugeformtes Erlebnis in künstlerischer Form uns gibt. Denn entweder droht der Inhalt gerade diese Form zu zersprengen oder die Kunstform zieht uns durch Menschen und Schicksale ab, die Probleme in ihrer wirklichen Tiefe zu ergreifen.

Budapest. Emma von Ritoók.

Ruben G: son Berg, *Svenska Studier* (Schwedische Studien). Stockholm 1910.

Der Verfasser dieses Buches ist von früher her als ein eifriger Förderer der modernen Stilforschung bekannt. Seit einer Reihe von Jahren gibt er eine Zeitschrift »*Språk och Stil*« (Sprache und Stil) heraus, die manche wertvolle Artikel über die literatur-psychologische Sprachforschung enthält und die erheblich dazu beigetragen hat, bei dem schwedischen Publikum Interesse für ein vertieftes Studium der literarischen Form zu wecken. Er hat auch einige beachtenswerte Arbeiten über die schwedische Literaturgeschichte veröffentlicht: eine philologische Abhandlung über Sprachliche Freiheiten in der schwedischen Poesie des 18. Jahrhunderts, eine Sammlung von rein literarischen Aufsätzen über die Schwedischen Dichter der neunziger Jahre und eine kurze Biographie über den in diesem Jahre gestorbenen großen schwedischen Dichter Gustav Fröding, dessen Dichtung in Herrn G: son Berg einen begeisterten Verkünder gefunden hat.

Das hier vorliegende Buch ist seinem Inhalt nach in erster Linie philologisch. Aber ein jeder von den darin enthaltenen acht Aufsätzen bietet auch ein großes Interesse für die Freunde literarischer Kritik. In den Aufsätzen »Stilistische Bestrebungen bei Tranér« und »Prolog zum Phosphoros« hat der Verfasser auf die bedeutungsvolle Arbeit zur Bereicherung und Umbildung des schwedischen Sprachschatzes aufmerksam machen wollen, zu der die neuromantische Bewegung in Schweden den Anlaß gab. In seinem Artikel »Gustavianische Phraseologie und Tegnérs Sven« schildert er den Stilcharakter der klassischen Poesie und zeigt, wie dieser Stilcharakter sich in dem von Tegnér im Jahre 1811 verfaßten Zeitgedicht »Sven« geltend macht. Und in seiner Studie über »Schwedische Alexandriner« weist er sehr scharfsinnig nach, wie in den strengen »rationellen« Alexandrinern die Versform unmittelbar auf den poetischen Ausdruck einwirkte, welcher durch die auf beiden Seiten der Zäsur gestellten Parallelinterjektionen und Antithesen seinen eigentümlichen Charakter erhalten hat. Was hier ausgeführt wird, ist wohl früher in bezug auf die französischen Alexandriner hervorgehoben worden. Der Verfasser

verweist speziell auf die bekannten Äußerungen Schillers in seinem Briefe an Goethe. Aber die Studie Dr. Bergs gewinnt ein besonderes Interesse durch den reichen Schatz von neuen Belegen für diese allgemeine Regel.

Eine typische Stilstudie ist der Aufsatz »Epitheton ornans bei Vitalis«, worin der Verfasser durch eine Klassifikation der Attribute in der Dichtung des Vitalis (Erik Sjöberg) nach den betreffenden Sinnesgebieten eine treffende Charakteristik der poetischen Individualität des Dichters gibt. Dieselbe psychologisch-philologische Methode kommt zur Anwendung auch in dem folgenden Aufsatz, der die *pièce de résistance* des ganzen Buches ist, nämlich in dem Aufsatz »Sinnesanalogien bei Almqvist«. Besonders wegen dieses Aufsatzes möchte man das Werk Bergs allen eindringlich anempfehlen, die Schwedisch verstehen. Karl Jonas Love Almqvist (1793—1866) ist außerhalb des skandinavischen Nordens allzu unbekannt geblieben, obgleich er nicht allein eine der genialsten Persönlichkeiten der schwedischen Literatur ist, sondern auch seiner Zeit so viel voran steht, daß Ellen Key ihn den modernsten Schriftsteller Schwedens hat nennen können. Es ist eine schwere Versäumnis der schwedischen Literaturforschung, daß sein Werk noch nicht zum Gegenstand einer allseitigen und wahrhaft gerechten Würdigung geworden ist; es ist aber bekannt, daß Dr. Berg sich mit einer größeren Monographie über ihn beschäftigt. In seinen »Schwedischen Studien« hat der Verfasser nur eine Seite vom Wesen Almqvists beachtet, nämlich sein hochentwickeltes Vermögen der »*audition colorée*«. Für ihn waren nicht nur die Laute mit Eindruck von Farbe verbunden, sondern er läßt sogar eine von seinen fingierten Personen äußern, »daß jedes Ereignis im Menschenleben seine eigene Farbe habe«. Deshalb träumte er auch — wie stark wird man nicht dabei an die Experimente der letzten Jahrzehnte erinnert — von einem Theater, in dem die Personen sich nach gedämpfter Musik hinter Vorhängen bewegen würden, deren Farbe durch den Charakter der dramatischen Handlung bestimmt sein sollte. Seinen eigenen Phantasiegestalten gab ihre Farbe ein Schleier, der zwischen ihm und der Wirklichkeit ausgebreitet war. Und er charakterisiert, wie Dr. Berg es durch seine reiche Sammlung von Beispielen zeigt, seine Personen mit Hilfe von Farbenbestimmungen. Sogar Eigenschaften und abstrakte Begriffe erscheinen ihm in einem farbigen Licht. Und wenn somit ideelle Vorstellungen in seiner Seele visuelle Anschaulichkeit gewinnen konnten, so konnten sie auch Eindrücke von Ton und Duft hervorrufen. Für alle, die sich mit dem Studium der Synästhesien beschäftigen, ist das Werk Almqvists eine unschätzbare Fundgrube. Es wäre deshalb sehr zu wünschen, daß der Aufsatz Bergs über die Sinnesanalogien bei Almqvist in einer Sprache veröffentlicht würde, die ihn für das psychologische Fachpublikum in Europa zugänglich machen könnte.

Helsingfors. Yrjö Hirn.

Bernhard Luther, Ibsens Beruf. Halle 1910, Niemeyer. 121 S.

Der Verfasser bezweifelt (S. 62), daß man den Künstler unmittelbar aus seinen Werken erkennen könne, und macht zu der Ablenkung dieser Linie (S. 12, 15) gescheite Bemerkungen. Aber auch aus seinen Taten nicht; und sogar nicht aus seinen Idealen (S. 62). Kann man denn aber überhaupt ein Buch über einen Künstler schreiben? Kommt denn nicht schließlich alles auf den Satz heraus: *individuum est ineffabile?*

Und doch fühlt sich gerade Luther sehr sicher in seinem Erkenntnis des Künstlers. Daß er diesen mehr betont als den Gesellschaftskritiker (vgl. S. 12) oder Philosophen (S. 18 f.) ist berechtigt; aber auch hier wieder schießt er über das Ziel

hinaus. Ibsens eigenen Äußerungen widersprechen andere; und nach Walzels tiefgreifenden Untersuchungen ließe sich doch immer wieder auch die Vulgat-Auffassung verteidigen. Gegen diese ist aber Luther zu oppositionell gestimmt. Ganz wohl ist ihm nur, wo er ihr widerspricht: Ibsen kein Pessimist (S. 13); in seinen Dramen oft kein Gegenspiel (S. 12), Nietzsche mehr Kulturfeind als Ibsen (S. 54), Frau Ibsen von größter Bedeutung für seine dichterische Produktion (S. 112). Ich glaube das alles nur mit solchen Einschränkungen, daß fast wieder die alte Anschauung herauskommt. Ebenso wenig kann ich mit dem Verfasser das alte Nibelungenlied (vgl. S. 88) als pessimistische Zeitkritik auffassen, und der Nibelungensage eine so hohe Bedeutung für Ibsen zuschreiben wie Luther (S. 82, 115); obwohl besonders an dieser geistreich ausgeführten Beobachtung sicher viel Richtiges ist. Ich nehme ihm weder seine Verachtung der Persönlichkeit Solneß' (S. 70) noch seine Beurteilung von Rosmersholm (S. 80) ab und finde die Konstruktion der Hedda Gabler (S. 86) so gesucht, wie die Darstellung des Ruhbek (S. 69 u.) problematisch. Und die technischen Bemerkungen, wie daß Ibsen kein Fazit gebe (S. 16), übertreiben. Ich habe einmal alle Dramenschlüsse Ibsens verglichen, und ein recht anderes Ergebnis erlangt.

Der Verfasser liebt eben zu sehr zu dekretieren. Auch wo es sich nicht um Ibsen handelt; wie kann man z. B. behaupten, gerade heute sei die »Artigkeit« das Ideal der Kindererziehung (S. 35)? Aber er denkt selbst und stellt einseitig dar, wie er es sieht; und also hat an diesem begeisterten Verehrer Ibsen seinen Beruf erfüllt!

Berlin. Richard M. Meyer.

James Mark Baldwin, *Thought and things.* Vol. III. *Interest and art.* London, George Allen & Co., 1911. 8⁰. XVI u. 284 S.

Die ästhetischen Erörterungen innerhalb des breit angelegten Werkes sollen in unserer Zeitschrift erwähnt werden, weil Baldwin verständig und förderlich über einige Grundfragen der Ästhetik zu reden weiß. Es bleibt natürlich ein heikel Ding, aus einer mehrbändigen Logik einen verhältnismäßig kleinen Teil herauszulösen: gerade das beste, was der Verfasser bietet, nämlich die Verbindung des Ästhetischen mit allgemeinen erkenntniskritischen Begriffen, läßt sich hier nicht wiedergeben.

Es ist zunächst die Beziehung des Ästhetischen auf das Problem der Wirklichkeit, die den Philosophen beschäftigt. In klarer Darstellung, die wegen ihrer Kürze allerdings manchmal an einen Katalog erinnert, wird der Schein- und Spielcharakter des ästhetischen Seins geschildert, die Loslösung aus dem Wirklichkeitszusammenhang, das »Als ob« der Kunst — wie Vaihinger sagt —, *le mensonge de l'art* — wie Paulhan sich ausdrückt. Ergänzend wird aber sogleich hinzugefügt, daß die Kunst doch immer Ähnlichkeit mit dem Wirklichen haben, immer etwas »meinen« muß; auch in dieser Rücksicht besteht Verwandtschaft mit dem Spiel, dessen Bedeutung für die Logik in einem früheren Band untersucht ist.

Fragt man nun nach dem Grunde, weshalb etwas Scheinhaftes, bloß Ähnliches gebildet wird, so findet man einerseits als Beweggrund und Zweck die Wahrheit oder den Nutzen angegeben, anderseits die Lehre, daß ein rein ästhetisches Interesse etwas ganz eigenes sei. Baldwin zeigt recht hübsch, daß das ästhetische Interesse nicht mit dem theoretischen zusammenfällt — obwohl die Freude am Wiedererkennen beiden gemeinsam ist — und daß es niemals praktischen Zwecken dient. So gelangt er zu dem Schluß, *that aesthetic experience does not lend itself directly to either of the great modes of mediation, »control through knowledge« or*

»*knowledge through control*«. Nachdem also durch das angedeutete Ausschließungsverfahren das Ergebnis gewonnen ist, das die meisten Leser vorausgesehen haben werden, sucht Baldwin der Eigenart des Ästhetischen näher zu kommen durch eine Zergliederung jener zwei Fähigkeiten, die wir Phantasie und Einfühlung zu nennen pflegen. Leitend bleibt der Vergleich mit der Seinsform des Spiels, ein Vergleich, der auch den Unterschieden gerecht wird. Das Spiel idealisiert nicht, es setzt Werte ganz willkürlich an, es personifiziert Dinge, ohne sie mit dem Ich des Erlebenden zu verschmelzen; nimmt man das Gegenteil dieser Feststellungen, so hat man ebenso viele Kennzeichen des Ästhetischen. Das Gesamtergebnis verbindet die zuerst erwähnten Untersuchungen mit diesen letzten und läuft auf folgende Charakteristik des Ästhetischen hinaus: *it includes truth, because the sort of semblance is not that of mere fancy or play; it is that of an idealization of the system of truth. It also includes the good, because it is an actual embodiment of worth for the self, the fulfilment of the motives of inner control and realization.*

Es folgt eine an Lipps erinnernde Untersuchung über die ästhetische Negation, nämlich das Herausheben des ästhetischen Gegenstandes aus seiner natürlichen Umgebung oder das Abstoßen alles dessen, was nicht durch Einfühlung belebt ist, und über das negativ Ästhetische, nämlich das Häßliche, d. h. dasjenige, was wegen seiner formalen Beschaffenheit z. B. wegen unrhythmischer oder dissonierender Art nicht idealisiert werden kann und was als völlig unpersönlich das Sympathisieren unmöglich macht. Baldwin verläßt dann den Kreis der unwillkürlich auftretenden ästhetischen Erfahrung und wendet sich dem ästhetischen Urteil zu, innerhalb dessen er drei Formen unterscheidet, und dem Begriff der »Kontrolle«, der in seinem System überhaupt eine große Rolle spielt. Den Beschluß bilden einige Kapitel über das Kunstwerk, die mir nüchtern und ertraglos zu sein scheinen, während den vorausgehenden Erörterungen, so abstrakt diese auch sind, eine gewisse Bedeutung zuerkannt werden muß.

Berlin. Max Dessoir.

Schriftenverzeichnis für 1911.

Zweite Hälfte.

I. Ästhetik.

1. Geschichte und Allgemeines.

Basch, Victor, Les grands courants de l'esthétique allemande contemporaine. Revue philosophique XXXVII, 1.

Brecht, Walther, Heinse und der ästhetische Immoralismus. Zur Geschichte der italienischen Renaissance in Deutschland. Nebst Mitteilungen aus Heinses Nachlaß. XVI, 195 S. gr. 8⁰. Berlin, Weidmann. 6 M.

Heinse, J. J. W., Briefe aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie 1776—1777. Mit einer Skizze der deutschen Geniezeit, des Lebens und der Werke Heinses und einer Entwicklungsübersicht der ästhetischen Grundbegriffe im 18. Jahrhundert, herausgegeben von Arnold Winkler. Textausgaben und Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik. Herausgegeben von Arnold Winkler. VIII, 203 S. 8⁰. Wien, E. Schmid. 5 M.

Lalo, Charles, Taine et Zola. L'esthétique naturaliste et l'esthétique réaliste. Revue bleue XLIX, 7 und 8.

Porena, Manfredi, Estetica tedesca all' alba del secolo XX. Rivista d'Italia, Februar.

Romundt, H., Die Mittelstellung der Kritik der Urteilskraft in Kants Entwurf zu einem philosophischen System. Archiv für systematische Philosophie XXIV, 4.

Schuster, Die Einfühlungstheorie von Theodor Lipps und Schopenhauers Ästhetik. Archiv für Geschichte der Philosophie XXV, 1.

Cesareo, G. A., Critica militante. 333 S. 8⁰. Palermo, A. Trimarchi.

Christiansen, Broder, Das ästhetische Urphänomen. Logos II, 3.

Moos, Paul, Volkelts ästhetische Normen. Die Tonkunst XIV, 34.

Segal, J., Du caractère psychologique des problèmes principaux de l'esthétique. Przeglad Filozoficzny XIV, 3.

Sighele, O., Nell' arte e nella scienza: saggi. 300 S. kl. 8⁰. Milano, Fratelli Treves.

Tilgher, Arte, conoscenza e realtà. 136 S. 8⁰. Torino, Fratelli Bocca.

Villani, C., Critica e arte: note e rilievi. 187 S. kl. 8⁰. Citta di Castello, S. Lapi.

Vurgey, Aperçus esthétiques. Paris, Imprimerie de la Revue de Philosophie.

Wendel, Georg, Vermischte Schriften. (Ästhetische Studien.) III, 106 S. gr. 8⁰. Berlin, L. Simion Nachfolger. 2,50 M.

2. Prinzipien und Kategorien.

Bergson, Henri, Laughter. An essay on the meaning of the comic. Translated VI, 200 S. London, Macmillan.

Cohn, Jonas, Hans von Marées, Bemerkungen zum Problem des Stils. Logos II, 2.

Decker, Aspect sociologique de la lutte entre le romanisme et l'hellénisme. Bulletin mensuel, März.
Donaldson, D., A few thougts on style. Musical Standard XXXV, 918.
Kreglinger, De l'évolution des symboles. Bulletin mensuel, April.
Vermeylen, A., Influence d'un style sur un autre. Bulletin mensuel, Januar.

3. Natur und Kunst.

Frank, Wilhelm, Reisen und Kunstgenuß. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 29, S. 67.
Gruber, A., Perspektive nach der Natur. 112 S. Ravensburg, Otto Meier. 1,50 M.
Guyau, Jean Marie, Naturgefühl in der Kunst. Zukunft XIX, 51.
Hellpach, Willi, Landschaft und Volkscharakter. Zukunft XIX, 55.
Knapp, Fritz, Wandlungen des Landschaftsideals in der Kunst. Die Arena 1910/11, Nr. 3.
Ratzel, Friedrich, Über Naturschilderung. Volksausg. VIII, 394 S. mit 7 Vollbildern. kl. 8⁰. München, R. Oldenbourg. In Pappband 3 M.
Sauer, V., Der deutsche Winterwald. Ein Laienbuch für Wanderer und Naturfreunde. 76 S. mit 8 Tafeln. 8⁰. Stuttgart, Uhland'sche Buchdruckerei. Geb. in Leinwand 1,30 M.
Schubert-Soldern, Zdenko Ritter von: Natur, Mode und Kunst. Stilistische Betrachtungen. 98 S. gr. 8⁰. Zürich, Art. Institut Orell Füßli. 2 M.
Schube, Theodor, Aus Schlesiens Wäldern. Eine Einführung in Botanik und Forstästhetik. 10 Vorträge, gehalten in der Akademie des Humboldt-Vereins zu Breslau. 199 S. mit 133 Abbildungen. gr. 8⁰. Breslau, F. Hirt. 5 M.
Schwindrazheim, O., Gehen und Sehen. Flugschriften des Dürer-Bundes zur Ausdruckskultur. — 84. 17 S. gr. 8⁰. München, G. D. W. Callwey. 0,15 M.
Voll, Karl, Kunstformen der Natur. Süddeutsche Monatshefte VIII, 6.

4. Ästhetischer Gegenstand und Eindruck.

Ansiaux, De l'influence »conformiste« dans l'appréciation des œuvres d'art. Bulletin mensuel, Februar.
Bonus, Arthur, Vom Spannungsbedürfnis. Kunstwart XXIV, 12.
Brown, W., Temporal and accentual rhythm. The psychological Review XVIII, 5.
W. F., Menschliche Werte in der Kunst. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 29, S. 216.
Hirschfeld, Georg, Wandelbilder des Urteils. Die Arena 1910/11, Nr. 3.
Keyser, C. J., The asymmetry of the imagination. The Journal of Philosophy, Psychology and scientific methods VIII, 12.
Ranklin, H. A., Simple lessons in colour. 158 S. 8⁰. London, J. Pitman.
Souriau, Paul, Les valeurs esthétiques de la lumière. Revue de métaphysique et de morale, Juli.
Stefanescu-Goanga, Florian, Experimentelle Untersuchungen zur Gefühlsbetonung der Farben. Wundts Psychologische Studien VII, 4 und 5.
Thoma, Hans, Von der Gelassenheit beim Betrachten der Kunstwerke. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 29, S. 45.

II. Allgemeine Kunstwissenschaft.

1. Das künstlerische Schaffen.

Batka, Richard, Zum Wunderkinderproblem. Der Merker II, 8.
Bovio, G., El Genio. Un capitulo de psicologia. 208 S. 8⁰. Barcelona, Henrich y Cia.

Feis, Oswald, Hector Berlioz, eine pathographische Studie. Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens. Einzeldarstellungen für Gebildete aller Stände. Begründet von L. Löwenfeld und H. Kurella. Herausgegeben von L. Löwenfeld. 81. Heft, 28 S. Lex. 8⁰. Wiesbaden, J. F. Bergmann. 1 M.

Feis, Oswald, Allgemeine geistige Veranlagung der Musiker. Österreichisch-ungarische Musikerzeitung IX, 34 ff.

Anselm Feuerbachs Briefe an seine Mutter. Aus dem Besitz der königl. National-Galerie zu Berlin herausgegeben von G. J. Kern und Herm. Uhde-Bernays. 2. (Schluß-)Bd. V, 476 S. gr. 8⁰. Berlin, Meyer & Jessen. Kartoniert 7,50 M., gebunden 9 M.

Grimm, Ludwig Emil, Erinnerungen aus meinem Leben. Herausgegeben und ergänzt von Emil Stoll. Mit 34 Bildnissen, 5 Abbildungen und 1 Kartenskizze sowie einem Verzeichnis von Grimms Werk, mit Briefen von Jak., Wilh., Ferd. und Ludw. Grimm und anderen Beiträgen zur Familiengeschichte. 640 S. kl. 8⁰. Leipzig, Hesse & Becker Verl. Gebunden in Leinwand 3 M., in Geschenkband mit Goldschnitt 4 M., in Liebhaber-Halbfranz 5 M.

Hennig, Richard, Poetische Inspiration durch Musik. Die Musik X, 16.

Hofmiller, Joseph, Vom Tempo und Kaliber des dichterischen Schaffens. Süddeutsche Monatshefte VIII, 5.

Lange, Konrad von, Die drei Gaben des Künstlers. Eine altmodische Betrachtung. Kunst für Alle XXVII, 2 und 3.

Liliencron. Neue Kunde von Liliencron. Des Dichters Briefe an seinen ersten Verleger, herausgegeben von Heinrich Spiero. 188 S. mit eingeklebtem Bildnis. 8⁰. Leipzig, Xenien-Verlag. 3 M., gebunden in Leinwand 4 M., in Pergament 5 M.

Margis, Paul, E. T. A. Hoffmann. Eine psychographische Individualanalyse. Mit 2 Faksimiles, 2 Stammtafeln und 2 graphologischen Urteilen. Zeitschrift für angewandte Psychologie und psychologische Sammelforschung. Herausgegeben von William Stern und Otto Lipmann. — 4. Beiheft. IV, 221 S. gr. 8⁰. Leipzig, J. A. Barth. 7 M.

Marsop, Paul, Der Todfeind der Schaffenden. Neue Musikzeitung XXXII, 11.

Nidden, Ezard, Die Talente und die Dichtung. Kunstwart XXIV, 15.

Noble, The fetish of originality. The Monist Nr. 3.

Schmidt, Leopold, Aus der Werkstätte des Künstlers. Allgemeine Musikzeitung XXXVII, 38.

Stadelmann, Heinrich, Das Pathologische im Kunstwerk. Kunstwart XXIV, 9/10.

Tidemann, Wilhelm, Kunst und Alkohol. Ein Vortrag. Aus der Quelle des Mimir. Schriften zur Förderung gesunder deutscher Kultur. 11. Heft. 16 S. 8⁰. Reutlingen, Mimir. 0,40 M.

Tuaillon, Christine, Der Schrei nach dem Genie. Kunstwart XXIV, 17.

Walser, Robert, Über den Charakter des Künstlers. Kunst und Künstler IX, 4.

Wechßler, Eduard, Über die Beziehungen von Weltanschauung und Kunstschaffen im Hinblick auf Molière und Viktor Hugo. Vortrag. Marburger Beiträge zur romanischen Philologie. 9. Heft. XI, 46 S. gr. 8⁰. Marburg, A. Ebel. 1,50 M.

Zanetti, G., Il consigliere degli artisti, dedicato ai giovani artisti d'Italia. 42 S. 8⁰. Novara, Tipografia Cattaneo.

2. Anfänge der Kunst.

Avenarius, Ferdinand, Kinderzeichnungen. Kunstwart XXIV, 8.

Daniel, Gaston, La musique au Congo. Société Internationale de Musique VII, 8 und 9.

Genep, A. van, Dessins de l'enfant et dessin préhistorique. Archives de Psychologie X, 4.

Lehmann, J., Flechtwerke aus dem malayischen Archipel unter Zugrundelegung der Sammlungen des städtischen Völkermuseums. Berichte aus dem städtischen Völkermuseum Frankfurt a. M. Herausgegeben von der Direktion. IV, 56 S. mit 53 Abbildungen, 1 eingedruckten farbigen Karte, 10 Tafeln und 9 Blatt Erklärungen. Lex. 8°. Frankfurt a. M., J. Baer & Co. 12 M.

Muth, G. F., Über Ornamentationsversuche mit Kindern im Alter von 6—9 Jahren. Zeitschrift für angewandte Psychologie VI, 1.

The music of the red Indians. Musical News XLI, 1067.

3. Tonkunst und Mimik.

Adler, Guido, Der Stil in der Musik. Prinzipien und Arten des musikalischen Stils. VII, 279 S. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 7,50 M.

Andro, L., Geiger-Psychologie. Allgemeine Musikzeitung XXXVIII, 5.

Aschkenasy, H., Grundlinien zu einer Phänomenologie der Musik. Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik CXLIV, 1 und 2.

Bahr-Mildenburg, Anna, und Hermann Bahr, Bayreuth. 114 S. 8°. Leipzig, E. Rowohlt. 1 M., gebunden in Leder 3 M.

Batka, Richard, Kind und Musik. Kunstwart XXIV, 23.

Batka, Richard, Anton Bruckners Vordringen. Kunstwart XXV, 6.

Bertucci, A., La teoria e la pratica del trasporto musicale. 61 S. kl. 8°. Milano, Sonzogno.

Bode, Wilhelm, Die Tonkunst in Goethes Leben. 2 Bde. XII, 304 u. VIII, 385 S. mit 24 Bildnissen. 8°. Berlin, E. S. Mittler & Sohn. Gebunden in Pappband 9 M., in Halbpergament 10 M., in Leder 14 M.

Breithaupt, R. M., Zur Psychologie der »Übung«. Die Musik X, 4 f.

Britan, H., The philosophy of music. New-York, Longmans.

Buchner, Anton, Zur Wirkung der Musik. Die Musik X, 22.

Calvocoresse, A desiderable reform in musical aesthetics. The musical Times LII, 82.

Friedrich Chopins gesammelte Briefe. Zum erstenmal herausgegeben und getreu ins Deutsche übertragen von Bernard Scharlitt. X, 305 S. mit 12 Bildnissen und 3 Faksimiles. Lex. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8 M.

Daubresse, M., La gymnastique rhythmique. Bulletin français de la Société Internationale de musique VI, 11.

Donaldson, D., The language of music. Musical Standard XXXVI, 920.

Dupré, E., et M. Nathan, Le langage musical. VII, 197 S. 8°. Paris, F. Alcan.

Ernest, Gustav, Moderne Musik. Internationale Monatsschrift VI, 2.

Fellinger, Maria, Brahms-Bildnisse. 8 Tafeln. 36 × 28 cm. Leipzig, Breitkopf & Härtel. In Leinwandmappe 8 M.

Gallwitz, Die Stilverwirrung in der Vokalmusik. Der Merker I, 23.

Gastone, A., L'éducation musicale. 104 S. mit Notenbeispielen. kl. 8°. Paris, Maison de la Bonne Presse.

Göhler, Georg, Über die Stellung zu Mahlers Kunst. Die Musik IX, 23.

Grunsky, Karl, Die Technik des Klavierauszuges, dargestellt am 3. Akt von Wagners Tristan. XIV, 272 und 28 S. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 7 M.

Hale, Philip, Tonart und Farbe. Signale für die musikalische Welt LXIX, 40.

Hehemann, M. Max Reger. Eine Studie über moderne Musik. Mit 1 Bildnis

und vielen Notenbeispielen. VII, 141 S. gr. 8°. München, R. Piper & Co. 3 M., in Pappband 4 M.

Heuß, Alfred, Eine motivisch-thematische Studie über Liszts sinfonische Dichtung Ce qu'on entend sur la montagne. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft XIII, 1.

Hilbert, Werner, Die Musikästhetik der Frühromantik. Fragment einer wissenschaftlichen Arbeit. Als Manuskript gedruckt. V, IX, 163 S. mit 1 farbigen Tafel. 8°. Remscheid, G. Schmidt. Gebunden in Leinwand 3 M.

Hirschberg, Leopold, Reitmotive. Ein Kapitel vorwagnerischer Charakterisierungskunst. Nebst Bemerkungen über das künstlerische Verhältnis Richard Wagners zu Karl Löwe und Notation sämtlicher Reitmotive. Musikalisches Magazin, Abhandlungen über Musik und ihre Geschichte, über Musiker und ihre Werke. Herausgegeben von Ernst Rabich. 40. Heft. V, 70 S. 8°. Langensalza, H. Beyer & Söhne. 1 M.

Hoffmann, R. S., Die Grenzen des Komponierbaren. Der Merker II, 22.

J. C., Esthétique musicale. La Revue musicale X, 17 und 18.

Knetsch, Berthold, Die Grundlagen für das Verständnis des musikalischen Kunstwerkes. (Bücher des Wissens. — 151.) 124 S. kl. 8°. Berlin, H. Hillger. 0,50 M.

Kretzschmar, Hermann, Geschichte des neuen deutschen Liedes. 1. Teil: Von Albert bis Zelter. Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen. Herausgegeben von Hermann Kretzschmar. IV. Bd. VIII, 358 S. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 7,50 M., gebunden 9 M.

Laurence, Lionel de la, Les pastorales en musique au 17. siècle en France. Revue bleue IL, 17.

Mahutte, Franz, Musiques en plein air. Le guide musical LVII, 20 und 21.

Mayrhofer, R., Das Problem der Durdiatonik. VII, 253 S. 8°. Wien, Universaledition.

Meyer, Semi, Die Psychologie der musikalischen Übung. Neue Musikzeitung XXX, 1.

Münnich, Richard, Konkordanz und Diskordanz. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft XIII, 2.

Nagel, Wilibald, Wesen und Bedeutung der Programmmusik. Blätter für Haus- und Kirchenmusik XVI, 1.

Niemann, Walter, Die musikalische Renaissance des 19. Jahrhunderts. 75 S. 8°. Leipzig, C. F. Kahut Nachf. 1,50 M.

Nyman, Nietzsche als Musikphilosoph. Der Merker I, 22.

Österheld, Erich, Baudelaire und Wagner. Die deutsche Bühne III, 10.

Pear, T. H., The classification of observers of musical and unmusical. British Journal of Psychology VI, 1.

Rey-Pailharde, E. de, Essai sur la musique et sur l'expression musicale et sur l'esthétique du son. 167 S. mit Abbildungen. 8°. Paris, Fischbacher.

Prümers, Adolf, Etwas vom Takt. Die Tonkunst XV, 16.

Riemann, Hugo, Wie hören wir Musik? Grundlinien der Musikästhetik. Max Hesses illustr. Katechismen. 17. Bd. VIII, 99 S. 8°. Leipzig, M. Hesse. 1,50 M., gebunden in Leinwand 1,80 M.

Riemann, Ludwig, Die Beziehungen der heutigen Volksmusik zur Kunstmusik. Die Tonkunst XIV, 34.

Rutz, Ottmar, Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck. Mit einem Bilderanhang. 35 Tafeln. XVIII, 741 S. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 12 M., gebunden 15 M.

Rychnovsky, Ernst, Franz Liszt. Zu seinem 100. Geburtstag. Sammlung gemeinnütziger Vorträge. Herausgegeben vom deutschen Vereine zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse in Prag. Nr. 396/97. S. 135—175. 8°. Prag, J. G. Calve. 0,40 M.

Scheuermann, Eugen, Vom thematischen Aufbau in Tonwerken. Der Musiksalon III, 17 und 18.

Schmitz, Eugen, Harmonielehre als Theorie, Ästhetik und Geschichte der musikalischen Harmonik. Sammlung Kösel. — 49. XI, 208 S. kl. 8°. Kempten, J. Kösel. Gebunden in Leinwand 1 M.

Schumann, Robert, Aphorismen. Herausgegeben von Ernst Ludw. Schellenberg. 111 S. 16°. Weimar, G. Kiepenheuer. Gebunden in Pappband 1,50 M., in Leder 3 M.

Setacciole, Giacomo, Debussy. Eine kritisch-ästhetische Studie. Übersetzt nach der 2. Auflage des Italienischen von Friedrich Spiro. Mit 40 Notenbeispielen aus Debussys Werken und einer vollständigen Thementabelle zu Pelleas und Melisande. — Breitkopf & Härtels Musikbücher. IV, 106 S. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 3 M.

Sforzando, On emotion in music. The monthly musical Record XLI, 490 ff.

Sherwood, William H., The spirit of life in music rhythm. Musical Standard XXXVI, 920.

Steinitzer, Max, Richard Strauß. 287 S. und 32 S. Abbildungen mit 3 Faksimiles und 1 Bildnis. Lex. 8°. Berlin, Schuster & Löffler. 5 M., gebunden 6 M.

Storck, Karl, Musik-Politik. Beiträge zur Reform unseres Musiklebens. 210 S. 8°. Stuttgart, Greiner & Pfeiffer. 3 M., gebunden in Leinwand 4 M.

Thomas(-San-Galli), Wolfgang, Mozart-Schatzkästlein. Das Schöne im Sinne Mozarts. 87 S. kl. 8°. München, Wunderhorn-Verlag. In Pappband 2 M.

Thode, Henry, Franz Liszt. 19 S. gr. 8°. Heidelberg, Carl Winter. 0,80 M.

Trotter, Yorke, The study of rhythm. Musical Times LI, 814.

Volbach, Fritz, Die Symbolik in Bachs Kunst. Neue Zeitschrift für Musik LXXVIII, 20.

Wetzel, Hermann, Elementartheorie der Musik. Einführung in die Theorie der Melodik, Harmonik, Rhythmik und der musikalischen Formen- und Vortragslehre. Handbücher der Musiklehre. Auf Anregung des musikpädagogischen Verbandes zum Gebrauch an Musiklehrer-Seminarien und für den Privatunterricht herausgegeben von Xaver Scharwenka. — IX. XV, 211 S. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 4 M.

Hugo Wolfs musikalische Kritiken. Im Auftrage des Wiener akademischen Wagner-Vereins herausgegeben von Richard Batka und Heinrich Werner. VII, 378 S. mit Bildnis. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 7,50 M., gebunden in Leinwand 9 M., in Leder 10 M.

Wunderlich, Betrachtungen zur Musikästhetik. Allgem. Musikzeitung XXXVIII, 11 ff.

Zanten, Cornelie van, Bel-canto des Wortes. Lehre der Stimmbeherrschung durch das Wort. Theoretische Einführung in die Gesangskunst mit systematischen Sprech- und Gesangsübungen zu ihrer Praxis. XIV, 287 S. mit Abbildungen. Lex. 8°. Berlin-Groß-Lichterfelde, Ch. F. Vieweg. 7,50 M.

Alberty, Max, Moderne Regie. Ein Buch für Theaterfreunde. Mit 10 Originalillustrationen (Tafeln) von Leo Impekoven und Ferdinand Götz. VIII, 139 S. mit Figuren. 8°. Frankfurt a. M., Englert & Schlosser. 3,50 M.

Eloesser, Arthur, Aus der großen Zeit des deutschen Theaters. Schauspieler-

Memoiren, zusammengefügt und eingeleitet von Arth. Eloesser. (Pandora, geleitet von Oskar Walzel. — 4.) 179 S. 8°. München, E. Rensch. Gebunden in Pappband 2,50 M., in Leinwand 3,50 M., Luxusausgabe 10 M.

Endell, Fritz, Masken. Die Arena 8.

Epstein, Max, Das Theater als Geschäft. 212 S. 8°. Berlin-Charlottenburg, A. Juncker Verl. 2 M.

Falke, Konrad, Kainz als Hamlet. Ein Abend im Theater. XVI, 276 S. mit 2 Tafeln und 1 Bildnis. 8°. Zürich, Rascher & Co. Gebunden in Leinwand 5 M.

Gregory, Ferdinand, Grundzüge der Inszenierung. Kunstwart XXIV, 7.

Gregory, Ferdinand, Das Doppelgesicht des Theaters. Kunstwart XXV, 3.

Hartmann, Siegfried, Bühnenbeleuchtung. Die Arena 11.

Iffert, August, Sprechschule für Schauspieler und Redner. III, 98 S. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1,50 M., gebunden 2 M.

Kayßler, Friedrich, Dichter und Schauspieler. Die Arena 11.

Kolb, Viktor, Über Vortrag und Vortragsfehler. 10 S. gr. 8°. Wien, H. Kirsch. 0,30 M.

Kühn, Walter, Heinrich von Kleist und das deutsche Theater. VIII, 148 S. 8°. München, H. Sachs-Verlag. 2,50 M., gebunden 3,50 M.

Landau, Paul, Mimen. Historische Miniaturen. 275 S. mit 15 Bildnissen. 8°. Berlin, E. Reiß. 3,50 M., gebunden 4,50 M.

Lessing, Theodor, Der fröhliche Eselsquell. Gedanken über Theater, Schauspieler, Drama. 250 S. 8°. Berlin, Österheld & Co. 4 M., gebunden 5 M.

Marsop, Paul, Die Erneuerung der Opernregie. Kunstwart XXIV, 13.

Martersteig, Max, Die ethische Aufgabe der Schaubühne. Eine Schillerrede. 33 S. 8°. Leipzig, Insel-Verlag. 1 M.

Planer, Ernst, Moderne Bühnenkunst. Die künstlerischen und praktischen Aufgaben, sowie die soziale Frage des Theaters. 52 S. 8°. Arnsberg, J. Stahl. 1 M.

Robert, Karl, Die Masken der neueren attischen Komödie. Hallisches Winckelmannprogramm. — 25. 112 S. mit 128 Abbildungen und 1 Tafel. Lex. 8°. Halle, M. Niemeyer. 6 M.

Steil, Ferdinand, Reine deutsche Aussprache. Antrittsvorlesung. 14 S. gr. 8°. Graz, Leuschner & Lubensky. 0,50 M.

Stern, Ernst, Wie man heute Shakespeare spielt. Die Arena 11.

Strecker, Karl, Der Niedergang Berlins als Theaterstadt. 56 S. 8°. Berlin, C. A. Schwetschke & Sohn. 1 M.

Wolff, Karl, Zurückgeschickte Dramen. Süddeutsche Monatshefte VIII, 1.

Wollmar, Leopold, Die Naturbühne. Nord und Süd Bd. 136, 138.

4. Wortkunst.

Ackerknecht, Erwin, Dimitry (Sergewitsch) Mereschkowski. Eine kritische Studie. 16 S. 8°. Leipzig, Schulze & Co. 0,35 M.

Adam, Ludwig, Der Aufbau der Odyssee durch Homer, den ersten Rhapsoden und tragischen Dichter. 281 S. gr. 8°. Wiesbaden, H. Staadt. 5 M.

Alt, Karl, Goethe und seine Zeit. Wissenschaft und Bildung. Einzeldarstellungen aus allen Gebieten des Wissens. Herausgegeben von Paul Herre. — 99. IV, 155 S. mit 1 Bildnis. 8°. Leipzig, Quelle & Meyer. 1 M., gebunden in Leinwand 1,25 M.

Avenarius, Ferdinand, Vom Leiden am Feuilleton. Kunstwart XXIV, 11.

Bab, Julius, Neue Wege zum Drama. 332 S. 8⁰. Berlin, Österheld & Co. 4 M., gebunden in Leinwand 5 M.

Bab, Julius, Vom Wesen der Kritik. Deutsche Monatshefte XII, 1.

Bab, Julius, Von der Feindschaft gegen Wagner. Die Schaubühne VII, 36.

Bartels, Adolf, Deutsches Schrifttum. Betrachtungen und Bemerkungen. 1909, 1910, 1911. IV, 192 S. gr. 8⁰. Weimar, A. Duncker Verl. 3 M.

Bastier, Paul, La Nouvelle individualiste en Allemagne de Goethe à Gottfried Keller. Essai de technique psychologique. 452 S. Paris, Larose.

Behaghel, Otto, Die deutsche Sprache. Das Wissen der Gegenwart. Deutsche Universal-Bibliothek für Gebildete. 54. Bd. 381 S. 8⁰. Wien, F. Tempsky. — Leipzig, G. Freytag. Gebunden in Leinwand 4 M.

Berendt, Hans, Rainer Maria Rilke. In den Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Referat. — Diskussion. Mitteilungen der literarhistorischen Gesellschaft Bonn unter dem Vorsitz von Berth. Litzmann. 6. Jahrgang. — 4. S. 75—104. gr. 8⁰. Bonn, F. Cohen. 0,75 M.

Beyer, Paul, Der junge Heine. Eine Entwicklungsgeschichte seiner Denkweise und Dichtung. Bonner Forschungen, herausgegeben von Berthold Litzmann. Schriften der literarhistor. Gesellschaft Bonn. Neue Folge. 1. Bd. gr. 8⁰. Berlin, G. Grote. 5 M.

Blei, Franz, Das Rokoko. Variationen über ein Thema. Vermischte Schriften. — 3. 315 S. kl. 8⁰. München, G. Müller. Gebunden 4 M., Luxusausgabe 15 M.

Bobeth, Johannes, Die Zeitschriften der Romantik. Preisschrift der Knust-Stiftung in Leipzig. X, 431 S. mit 16 Faksimiles. 8⁰. Leipzig, H. Hässel Verl. 8 M., gebunden in Halbfranz 10,50 M.

Bode, Wilhelm, Der fröhliche Goethe. XII, 384 S. mit 4 Bildnissen. kl. 8⁰. Berlin, E. S. Mittler & Sohn. In Pappband 3 M., Geschenkausgabe, gebunden in Leinwand 5 M., Luxusbüttenausgabe, gebunden in Leder 10 M.

Borgese, S. A., Hebbel e la Giuditta. La Cultura XXX, 9.

Brechenmacher, Jos. Karlmann, Es ging ein Mann im Syrerland ... Eine stoffgeschichtliche Untersuchung. (Der schwäbische Schulmann, herausgegeben von Jos. Karlmann Brechenmacher. 7. Heft.) 15 S. Lex. 8⁰. Stuttgart (Hallbergerstraße 2), J. K. Brechenmacher. 0,40 M.

Buchwald, Reinhardt, Gedanken über praktische Literaturwissenschaft. Annalen der Naturphilosophie XI, 1.

Büchner, Wilhelm, Goethes Faust. Eine Analyse der Dichtung. VI, 128 S. 8⁰. Leipzig, B. G. Teubner. 2 M., gebunden in Leinwand 2,80 M.

Cleve, Karl, Goethes Verhältnis zu Hans Sachs. Programm. 27 S. 8⁰. Schwedt. Leipzig, Buchh. G. Fock. 0,80 M.

Hermann Conradis gesammelte Schriften. Herausgegeben von Paul Ssymank und Gust. Wern. Peters. 1.—3. Bd. CCLIV, 255; XIII, 471 und X, 484 S. mit 1 Bildnis und 1 Faksimile. 8⁰. München, G. Müller. 15 M., gebunden 22,50 M., Luxusausgabe 60 M.

Daur, Albert, Die ästhetische Sinnlichkeit als Scheu und Hören im Erfassen dichterischer Gebilde. 50 S. Lex. 8⁰. Leipzig, Quelle & Meyer. 1 M.

Diederich, Benno, Hamburger Poeten. Aufsätze zu einer praktischen Ästhetik. IX, 351 S. 8⁰. Leipzig, H. Hessel Verlag. 6 M., gebunden in Halbperg. 7,50 M.

Diniz, A., Da esthetica na literatura comparada. XII, 354 S. Paris, Garnier.

Ehrenhaus, Martin, Die Operndichtung der deutschen Romantik. Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte. Herausgegeben von Max Koch und Greg. Sarrazin. — 29. VII, 96 S. gr. 8⁰. Breslau, F. Hirt. 2,50 M.

Eckermann, J. P., Beiträge zur Poesie mit besonderer Hinweisung auf Goethe. Goethe-Bibliothek. Herausgegeben von Karl Georg Wendriner. VII, 292 S. 8°. Berlin, Morawe & Scheffelt. Kart. 3 M., Luxusausgabe 12 M.

Eichhoff, Th., Die Mängel der Shakespeare-Überlieferung, erläutert an der Gerichtsszene des »Kaufmann von Venedig«. Programm. 31 S. 8°. Anklam. Leipzig, Buchh. G. Fock. 0,50 M.

Eimer, Manfred, Byron und der Kosmos. Ein Beitrag zur Weltanschauung des Dichters und der Ansichten seiner Zeit. (Anglistische Forschungen. Herausgegeben von Johs. Hoops. 34. Heft.) XIII, 233 S. gr. 8°. Heidelberg, Carl Winter. 6,20 M.

Elsner, Richard, Moderne Dramatik in kritischer Beleuchtung. In Einzeldarstellungen herausgegeben. — 8. Eduard Stucken, Gawan, Lanval, Lanzelot. 23 S. 8°. Pankow-Berlin, E. Elsner. 0,30 M.

Elster, Hanns Martin, Gustav Frenssen. Sein Leben und sein Schaffen. Ein Versuch. 79 S. 8°. Leipzig, R. Eichler. 1 M.

Eulenberg, Herbert, Zu viel Goethe. Die neue Rundschau, Juni.

Faßbinder, Franz, Eichendorffs Lyrik. Eine Studie zur Analyse ihrer Stoff- und Motivkreise. (Görres-Gesellschaft zur Pflege der Wissenschaft im katholischen Deutschland. Vereinsschrift für 1911. — 1.) 130 S. gr. 8°. Köln, J. P. Bachem. 1,80 M.

Fierz, Anna, Konrad Ferdinand Meyer. (Hesses Volksbücherei. 628/29.) X, 126 S. mit 1 Bildnis. kl. 8°. Leipzig, Hesse & Becker. Gebunden in Leinwand 0,80 M.

Fischer, Hans W., Schundliteratur. Zukunft XIX, 6.

Fischer, Hermann, Die schwäbische Literatur im 18. und 19. Jahrhundert. Ein historischer Rückblick. IV, 191 S. 8°. Tübingen, H. Laupp. 3,60 M., gebunden 4,80 M.

Flaskamp, Christoph, Martin Greif. Eine Grundlegung zum Verständnis seiner Werke. (Unsere Dichter. Sammlung von Monographien. — 4.) 63 S. kl. 8°. Ravensburg, F. Alber. In Pappband 1,20 M.

Fredmann, P., La tragica commedia. Rivista d'Italia XIV, 8.

Friedwagner, Matthias, Über die Volksdichtung der Bokuwiner Rumänen. Inaugurationsrede. 33 S. gr. 8°. Czernowitz, H. Pardini. 0,50 M.

Frommel, Otto, Das Religiöse in der modernen Lyrik. Vortrag. (Lebensfragen. Schriften und Reden, herausgegeben von Heinr. Weinel. — 24.) 71 S. 8°. Tübingen, J. C. B. Mohr. 1,20 M., gebunden 2 M.

Grillparzers Gespräche und die Charakteristiken seiner Persönlichkeit durch die Zeitgenossen. Gesammelt und herausgegeben von Aug. Sauer. 2. Abteilung, Gespräche und Charakteristiken (1848—1863). (Schriften des literarischen Vereins in Wien. — XII.) XXI, 348 S. 8°. Wien, C. Fromme. Gebunden in Leinwand, nur für Mitglieder, Jahresbeitrag (für 2 Bde.) 17 M.

Gundolf, Friedrich, Shakespeare und der deutsche Geist. VIII, 360 S. gr. 8°. Berlin, G. Bondi. 7,50 M., gebunden in Leinwand 9 M.

Gurlitt, Ludwig, Schuldeutsch. Zukunft XIX, 47.

Hamecher, Peter, Herbert Eulenberg. Ein Orientierungsversuch. 73 S. 8°. Leipzig, E. Rowohlt. 0,80 M.

Harnack, Otto, Aufsätze und Vorträge. III, 327 S. gr. 8°. Tübingen, J. C. B. Mohr. 7 M., gebunden 8 M.

Hartmann, Alma v., Zwischen Dichtung und Philosophie. Deutsche Bücherei. Herausgegeben von A. Reimann. — 126/27. 1. Bd. Lessing, Herder, Schiller. 148 S. — 128/29. 2. Bd. Emerson, Ruskin, Maeterlinck, Novalis, Tolstoi. 183 S.

130/31. 3. Bd. Carlyle, Nietzsche, Goethe, Eduard v. Hartmann. 132 S. kl. 8°. Berlin, Verlag Deutsche Bücherei. Jede Nummer 0,50 M., gebunden in Leinwand 0,90 M.

Hartmann, Max Ludwig, Achim v. Arnim als Dramatiker. Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte. Herausgegeben von Max Koch und Greg. Sarrazin. 24. Heft. IV, 132 S. gr. 8°. Breslau, F. Hirt. 3,40 M., Subskr.-Pr. 2,70 M.

Herzl, Theodor, Feuilletons. Vorrede von Raoul Auernheimer. 2 Bde. XIII, 349 und XIII, 259 S. 8°. Berlin, J. Singer & Co. 6 M., gebunden in Leinwand 8 M.

Herzog, Wilhelm, Heinrich von Kleist. Sein Leben und sein Werk. Mit Titelbild nach einem Porträt von Max Slevogt und einer Gravüre des Miniaturbildes aus 1801. VII, 694 S. 8°. München, C. H. Beck. 6,50 M., gebunden in Leinwand 7,50 M., in Liebhaberband 10 M.

Hofmann, Hermann F., Karl Spitteler. Eine Einführung in seine Werke. 96 S. mit 1 Bildnis. 8°. Magdeburg, W. Serno. 1,50 M., gebunden in Leinwand 2 M.

Hofmiller, Joseph, Stendhals römische Spaziergänge. Süddeutsche Monatshefte VIII, 1.

Imme, Theodor, Die Anschauungen Goethes von der Sprache überhaupt sowie im besonderen von unserer Muttersprache. (Sammlung gemeinnütziger Vorträge. Herausgegeben vom deutschen Vereine zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse in Prag. 390/91.) 64 S. gr. 8°. Prag, J. G. Calve. 0,40 M.

Jack, Adolf Alfred, Poetry and prose. Essays on modern english poetry. VIII, 278 S. London, Constable & Co.

Jacobi, Lucie, Jens Peter Jacobsen. 40 S. mit 1 Bildnis. Lex. 8°. Leipzig, Xenien-Verlag. 2 M.

Jacoby, Günther, Herder als Faust. Eine Untersuchung. XII, 485 S. gr. 8°. Leipzig, F. Meiner. 7 M., gebunden 8,50 M.

Die Jüngsten der deutschen Literatur. Ein Flugblatt. 47 S. 8°. Leipzig, Modernes Verlagsbureau. 1,50 M.

Kellen, Tony, Die Dichtkunst. Eine Einführung in das Wesen, die Formen und die Gattungen der schönen Literatur nebst zahlreichen Musterbeispielen. XII, 519 S. 8°. Essen, Fredebeul & Koenen. 4 M., gebunden 5 M.

Kesseler, Kurt, Die religiöse Weltanschauung Schillers und Goethes in ihrer Bedeutung für das Lebensproblem. 51 S. 8°. Bunzlau, G. Kreuschmer. 1,20 M.

Heinrich von Kleist in seinen Briefen. Eine Charakteristik seines Lebens und Schaffens. Herausgegeben von Ernst Schur. 384 S. mit 1 Tafel. kl. 8°. Charlottenburg, Schiller-Buchh. Verl. 2 M., gebunden in Leinwand 3 M.

Köhler, Walter, Konrad Ferdinand Meyer als religiöser Charakter. 237 S. mit 9 Abbildungen im Text und auf Tafeln. 8°. Jena, E. Diederichs. 4 M., gebunden 5 M.

Kolitz, Kurt, Johann Christian Hallmanns Dramen. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Dramas in der Barockzeit. V, 182 S. gr. 8°. Berlin, Mayer & Müller. 3,60 M.

Korrodi, Eduard, Gottfried Keller. (Hesses Volksbücherei. 626/27.) IX, 135 S. mit 1 Bildnis. kl. 8°. Leipzig, Hesse & Becker Verl. 0,80 M.

Emil Kuhs kritische und literarhistorische Aufsätze. (1863—1876.) In Auswahl herausgegeben und eingeleitet von Alfred Schaer. (Schriften des literarischen Vereins in Wien. — XIV.) XVI, 457 S. 8°. Wien, C. Fromme. Gebunden in Leinwand nur für Mitglieder; Jahresbeitrag (für 2 Bde.) 17 M.

Kürnberger, Ferdinand, Gesammelte Werke. Herausgegeben von Otto Erich Deutsch. 2. Bd. Literarische Herzenssachen, Reflexionen und Kritiken. Neue

wesentlich vermehrte Ausgabe. 609 S. mit Bildnis. 8°. München, G. Müller. Jeder Bd. 6 M., gebunden 7,50 M., Luxusausgabe 16 M.

Lacher, Karl, Aufsätze und künstlerische Arbeiten. Mit einer biographischen Einleitung von Karl W. Gawalowski. VIII, 147 S. mit Abbildungen. Lex. 8°. Graz, U. Moser. Gebunden in Leinwand 3,60 M.

Lahnstein, Ernst, Hebbels Jugenddramen und ihre Probleme. VIII, 137 S. gr. 8°. Berlin(-Zehlendorf), B. Behrs Verl. 3 M., gebunden 4,20 M.

Levrault, Léon, La Critique littéraire. 138 S. Paris, 48 Rue Monsieur-le-Prince, Librairie Paul Delaplane.

Lichtenberg, R. Frhr. v., Die ägäische Kultur. (Wissenschaft und Bildung. Einzeldarstellungen aus allen Gebieten des Wissens. Herausgegeben von Paul Herre.) 160 S. mit 82 Abbildungen. 8°. Leipzig, Quelle & Meyer. 1 M., gebunden in Leinwand 1,25 M.

Lichtenberger, Ernest, Le Faust de Goethe. XI, 223 S. Paris, F. Alcan. 2,50 Fr.

Lillge, F., Komposition und poetische Technik der Διομήδους Ἀριστεία. Ein Beitrag zum Verständnis des Homerischen Stiles. VI, 116 S. 8°. Gotha, Fr. A. Perthes. 2 M.

Litzmann, Berthold, Detlev von Liliencron. Vortrag. (Mitteilungen der literarhistorischen Gesellschaft Bonn unter dem Vorsitz von Berth. Litzmann. 6. Jahrg. — 8.) S. 169—191. gr. 8°. Bonn, F. Cohen. 0,75 M.

Lollis, C. de, Dell' arte del tradure. La Cultura XXX, 12.

Lomer, Georg, Das Christusbild in Gerhart Hauptmanns »Emanuel Quint«. Eine Studie. 67 S. 8°. Leipzig, J. A. Barth. 1,40 M.

Ludovici, Anthony M., Nietzsche and Art. 236 S. London, Constable & Co.

Luterbacher, Otto, Die Landschaft in Gottfried Kellers Prosawerken. (Sprache und Dichtung. Forschungen zur Linguistik und Literaturwissenschaft. Herausgegeben von Harry Maync und S. Singer. — 8.) VIII, 83 S. gr. 8°. Tübingen, J. C. B. Mohr. 3 M.

Maier, Hans, Entstehungsgeschichte von Byrons »Child Harold's pilgrimage« Gesang I und II. VIII, 143 S. gr. 8°. Berlin, Mayer & Müller. 2,80 M.

Mayrhofer, Johannes, Henrik Ibsen. Ein literarisches Charakterbild. 186 S. gr. 8°. Berlin, Hermann Walther. 3 M.

Metz, Adolf, Friederike Brion. Eine neue Darstellung der »Geschichte in Sesenheim«. Mit einem Anhang Goethescher Briefe. III, 237 S. 8°. München, C. H. Beck. Gebunden in Leinwand 4 M.

Meyer, Richard M., Das Prosaepos des deutschen Liberalismus. Die neue Rundschau, Mai.

Meyer, Richard M., Aufsätze literarhistorischen und biographischen Inhalts. 2 Bde. 191 u. 163 S. Deutsche Bücherei. Herausgegeben von A. Reimann. 116—119. kl. 8°. Berlin, Verlag Deutsche Bücherei. Jede Nummer 0,50 M., gebunden in Leinwand 0,90 M.

Meyer-Benfey, Heinrich, Kleists Leben und Werke. Dem deutschen Volke dargestellt. XV, 392 S. 8°. Göttingen, O. Hapke. Gebunden in Halbperg. 4,80 M.

Meynen, Paul, Melodisches der Mundart von Homberg-Niederrhein. 22 S. 8°. Mörs, A. Steiger. 0,50 M.

Michel, W., Friedrich Hölderlin. Mit 2 Bildnissen des Dichters in Lichtdruck und 2 Faksimiles. 75 S. mit 1 Faksimile. gr. 8°. München, R. Piper & Co. Kartoniert 8 M., Luxusausgabe 14 M.

Noebel, Klara, Fritz Reuter und die deutsche Volksseele. Volkstümlicher Vortrag. 16 S. 8°. Swinemünde, W. Fritzsche. 0,40 M.

Parodi, F., La poesia di Giosue Carducci. La Cultura XXX, 19—23.

Pastine, L., Sul significato della tragedia greca. Rivista d'Italia XIV, 11.

Peter, Hermann, Wahrheit und Kunst, Geschichtschreibung und Plagiat im klassischen Altertum. XII, 490 S. gr. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. 12 M., gebunden in Leinwand 14 M.

Pfeiffer, Wilhelm, Dramaturgische Aufsätze. 114 S. 8°. Leipzig, Xenien-Verlag. 2 M., gebunden in Leinwand 3 M.

Pfeilschmidt, Richard Wagnersche Prosa. Die Musik X, 1.

Pollak, Hans W., Zur Schlußkadenz im deutschen Aussagesatz. Sitzungsberichte der kaiserl. Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophisch-historische Klasse. 164. Bd. 5. Abhandlung. Mitteilung XIX der Phonogramm-Archivs-Kommission. Phonetische Untersuchungen. I. 62 S. mit 31 Fig. gr. 8°. Wien, A. Hölder. 2,20 M.

Rank, Otto, Die Lohengrinsage. Ein Beitrag zu ihrer Motivgestaltung und Deutung. (Schriften zur angewandten Seelenkunde. Herausgegeben von Sigmund Freud. — 13. Heft.) III, 101 S. gr. 8°. Wien, F. Deuticke. 5 M.

Reicke, Emil, Malwida von Meysenburg. Die Verfasserin der Memoiren einer Idealistin. VIII, 103 S. mit 16 Bildnissen und 1 Faksimile. 8°. Berlin, Schuster & Loeffler. 2 M., gebunden 3 M.

Richter, Helene, Geschichte der englischen Romantik. 1. Bd. XXXIV, 382 S. gr. 8°. Halle, M. Niemeyer. 8 M.

Riemann, Robert, Goethes »Faust«. Eine historische Erläuterung. 60 S. gr. 8°. Leipzig, Dieterich. 1,20 M.

Rieß, Edmund, Wilhelm Heinses Romantechnik. (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte. Herausgegeben von Franz Muncker. — XXXIX.) VIII, 109 S. gr. 8°. Weimar, A. Duncker, Verl. 3,60 M.

Rodenberg, Julius, Briefe über einen deutschen Roman. An Enrica v. Handel-Mazzetti. Mit einem Anhang: Die Schlußkapitel der armen Margaret nach dem Erstabdruck in der Deutschen Rundschau. 1.—3. Taus. 171 S. 8°. Kempten, J. Kösel. 2 M., gebunden in Leinwand 3 M.

Röhr, Julius, Gerhart Hauptmanns dramatisches Schaffen. Eine Studie. III, 318 S. gr. 8°. Dresden, E. Pierson. 4 M., gebunden 5 M.

Schellenberg, Ernst Ludwig, Emile Verhaeren. 34 S. mit 1 Bildnis. Lex. 8°. Leipzig, Xenien-Verlag. 2 M.

Schneider, Hermann, »Das Märchen«, eine neu aufgeschlossene Urkunde zu Goethes Weltanschauung. 98 S. 8°. Leipzig, J. C. Hinrichs Verl. 1,50 M., kartoniert 2 M.

Schubring, Paul, Shakespeare und Rembrandt. Hamlet. (Kultur und Leben. — 22. Bd.) 66 S. 8°. Berlin, K. Curtius. 1 M.

Schulz, P., Die Weltanschauung der Annette von Droste-Hülshoff. War »Deutschlands größte Dichterin« katholisch? Ein krit. Versuch. 57 u. VI S. gr. 8°. Berlin, Herm. Walther. 1,50 M.

Schulze, Otto, Zur Behandlung deutscher Gedichte. Pädagogisches Magazin. Abhandlungen vom Gebiete der Pädagogik und ihrer Hilfswissenschaften. 52. Heft. 89 S. 8°. Langensalza, H. Beyer & Söhne. 1,20 M.

Smith, C. Alphonso, Die amerikanische Literatur. Vorlesungen, gehalten an der königl. Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin. (Bibliothek der amerikanischen Kulturgeschichte. Herausgegeben von Nicholas Murray Butler und Wilh. Paszkowski. 2. Bd.) VII, 388 S. 8°. Berlin, Weidmann. Gebunden in Leinwand 5. M.

Setälä, E. N., Kullervo — Hamlet. Ein sagenvergleichender Versuch. Aus: »Finn.-ugrische Forschungen«. VI, 198 S. gr. 8°. Helsingfors, Leipzig, O. Harrassowitz. 5 M.

Soergel, Albert, Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte. XII, 892 S. mit 345 Abbildungen. gr. 8°. Leipzig, R. Voigtländer. 10,50 M., gebunden in Leinwand 12,50 M., in Halbfranz 14 M.

Spielhagen, Friedrich, Epik und Verkehr. Zukunft XIX, 24.

Spitzer, Leo, Die Wortbildung als stilistisches Mittel, exemplifiziert an Rabelais. Nebst einem Anhang: Über die Wortbildung bei Balzac in seinen »Contes drôlatiques«. (Zeitschrift für romanische Philologie. Herausgegeben von Gustav Gröber. Beihefte. — 29.) 157 S. gr. 8°. Halle, M. Niemeyer. 5 M.

Splettstößer, Willi, Der Grundgedanke in Goethes Faust. VIII, 191 S. 8°. Berlin, G. Reimer. 3,50 M.

Storck, Willy F., Goethes Faust und die bildende Kunst. Mit 57 (zum Teil aufgeklebten) Bildbeigaben. 173 S. 8°. Leipzig, Xenien-Verlag. 3,50 M., gebunden in Leinwand 5 M., in Perg. 7 M.

Storm, Gertrud, Theodor Storm. Ein Bild seines Lebens. Jugendzeit. 224 S. mit 1 Figur, 9 (1 Stamm-)Tafeln und 1 Bildnis. 8°. Berlin, K. Curtius. 3,50 M., gebunden 5 M.

Streißle, Adolf, Personifikation und poetische Beseelung bei Scott und Burns. VIII, 137 S. gr. 8°. Heidelberg, Carl Winter. 2 M.

Strindberg, August, Dramaturgie. Verdeutscht von Emil Schering. 3. Aufl. II, 318 S. mit Bildnis. 8°. München, G. Müller. 4 M., gebunden 5,50 M.

Szymanzig, Max, Immermanns »Tristan und Isolde«. (Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft, herausgegeben von Ernst Elster. — 17.) IX, 258 S. gr. 8°. Marburg, N. G. Elwerts Verl. 4,50 M.

Umlauf, Heinrich, An der Wiege der klassischen Lyrik Frankreichs. Internationale Monatsschrift VI, 2.

Wagner, Albert Malte, Das Drama Friedrich Hebbels. Eine Stilbetrachtung zur Kenntnis des Dichters und seiner Kunst. (Beiträge zur Ästhetik. Herausgegeben von Theodor Lipps und Richard Maria Werner. — XIII.) XII, 522 S. gr. 8°. Hamburg, L. Voß. 17 M.

Wagner, Albert Malte, Goethe, Kleist, Hebbel und das religiöse Problem ihrer dramatischen Dichtung. Eine Säkularbetrachtung. 114 S. 8°. Leipzig, L. Voß. 2,80 M.

Waldhausen, Agnes, Die Technik der Rahmenerzählung bei Gottfried Keller. (Bonner Forschungen, herausgegeben von Berthold Litzmann. Schriften der literarhistorischen Gesellschaft Bonn. Neue Folge. 2. Bd.) XII, 106 S. gr. 8°. Berlin, G. Grote. 3 M.

Wastian, Franz, Wilh. Fischer, der Grazer Stadtpoet. Mit mehreren Bildbeigaben. 139 S. 8°. München, G. Müller. 2,50 M., gebunden 3,50 M.

Wertheimer, Paul, Kritische Miniaturen. Essais zur modernen Literatur. V, 244 S. 8°. Wien, C. Konegen. 3 M.

Wethly, Gustav, Heinrich von Kleist, der Dramatiker. Zum 100. Todestage des Dichters. 89 S. 8°. Straßburg, L. Beust. 1,80 M.

Wetz, Wilhelm, Die Lebensnachrichten über Shakespeare mit dem Versuch einer Jugend- und Bildungsgeschichte des Dichters. XI, 272 S. mit Bildnis. 8°. Heidelberg, Carl Winter. 4,25 M., gebunden 5,25 M.

Wieland und die Griechen, von Ignotus. 92 S. 8°. Leipzig, Modernes Verlagsbureau. 2 M.

Wilmotte, M., L'exotisme dans la littérature française. Revue de Belgique XLIV, 11.

Wolff, Eugen, Wilhelm Meisters theatralische Sendung. Vortrag. 40 S. 8°. Oldenburg, Schulze. 0,80 M.

Wulffen, Erich, Shakespeares große Verbrecher, Richard III. — Macbeth — Othello. 1.—3. Taus. 292 S. 8°. Berlin-Lichterfelde, Dr. P. Langenscheidt. 4 M., gebunden 5,50 M.

Zinkernagel, Franz, Goethe und Hebbel. Eine Antithese. Festvortrag. IV, 44 S. 8°. Tübingen, J. C. B. Mohr. 1 M.

5. Raumkunst.

Breuer, Robert, Von der Energie der griechischen Kunst. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 28, S. 246.

Gleichen-Rußwurm, Alexander von, Die große Kunst. Zukunft XIX, 20.

Grosse, Johannes, Die Schönheit des Menschen, ihr Schauen, Bilden und Bekleiden. Mit 136 Abbildungen auf 48 Tafeln nach dem Leben und nach Kunstwerken. V, 340 S. mit 48 Blatt Erklärungen. gr. 8°. Dresden, G. Kühtmann. 10 M., gebunden in Leinwand 12 M.

Kalkschmidt, Eugen, Ornament und Form. Dekorative Kunst XV, 1.

Laban, Ferdinand, Verstreut und gesammelt. Aufsätze über Leben, Kunst und Dichtung. VIII, 376 S. mit 21 Tafeln. gr. 8°. Berlin, G. Grote. 10 M., gebunden in Leinwand 12 M.

Osmond, L., Les styles dans les arts, expliqués en 12 causeries. 100 S. mit 250 Abbildungen. 8°. Paris, P. Paclot.

Reinach, Salomon, Allgemeine Kunstgeschichte. Deutsche Ausgabe. VII, 320 S. mit über 600 Abbildungen und Titelbild. 8°. Leipzig, Veit & Co. Gebunden in Leinwand 6 M.

Ricci, Corrado, Per l'arte e per Roma. 48 S. kl. 8°. Roma, W. Modes.

Scheffers, Otto, Große und kleine Kontraste. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 28, S. 422.

Vermeylen, A., Sur certaines applications de la méthode comparative de l'histoire de l'art. Bulletin mensuel, Februar.

Waetzoldt, Wilhelm, Einführung in die bildenden Künste. 2 Teile. 1. Teil: Text. XI, 351 S. mit Figuren. — 2. Teil: 194 Abbildungen. 116 S. gr. 8°. Leipzig, F. Hirt & Sohn. Gebunden in Leinwand 10 M.

Westheim, Paul, Heimatkunst. Dekorative Kunst Bd. 19, S. 187.

Woermann, Karl, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. 3. (Schluß-)Band.: Die Kunst der christlichen Völker vom 16. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Mit 328 Abbildungen im Text, 12 Tafeln in Farbendruck und 46 Tafeln in Tonätzung. XX, 776 S. Lex. 8°. Leipzig, Bibliograph. Institut. 15 M., gebunden in Halbleder 17 M.

Behrendt, Walter, Akademische Baukunst. Zukunft XIX, 20.

Brinckmann, A. E., Raumbildung in der Baukunst. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 29, S. 52.

Dethlefsen, Richard, Bauernhäuser und Holzkirchen in Ostpreußen. Mit Unterstützung der königl. preuß. Staatsregierung und des Provinzialverbandes Ostpreußen gesammelt, bearbeitet und herausgegeben. IV, 66 S. mit 51 Figuren und 16 Tafeln. 33 × 25 cm. Berlin, E. Wasmuth. 8 M.

Doering, Oskar, Berühmte Kathedralen des Mittelalters. (Die Kunst dem Volke.

Herausgegeben von der allgemeinen Vereinigung für christliche Kunst. — 5.) 44 S. mit 61 Abbildungen. Lex. 8°. München, Allgemeine Vereinigung f. christl. Kunst. 0,80 M.

Genewein, Anton, Vom Romanischen bis zum Empire. Eine Wanderung durch die Kunstformen dieser Stile. In 2 Teilen mit 947 Abbildungen. I. Teil: Die Stile des Mittelalters. Der romanische und der gotische Stil. (Neue Ausgabe.) 140 S. Gebunden in Leinwand 2,50 M. — 2. Teil: Die Stile der Neuzeit. 432 S. Gebunden in Leinwand 6,50 M. 8°. Leipzig, F. Hirt & Sohn.

Gradmann, Eugen, Dorfkirchen in Württemberg. Schriften zur »Dorfkirche«. Herausgegeben von Hans von Lüpke. 4. Heft. 28 S. mit 17 Abbildungen und 1 Doppeltafel. 8°. Berlin, Deutsche Landbuchh. 1 M.

Horst, Karl, Barockprobleme. XVI, 307 S. gr. 8°. München, E. Rentsch. 10 M., Gebunden 11,50 M.

Ivekovic, Cirillo M., Dalmatiens Architektur und Plastik. Gesamtansichten und Details mit einem reich illustrierten Text 2. Bd. 40 Tafeln und Text S. 9—29. 41 × 31 cm. Wien, A. Schroll & Co. In Halbleinwandmappe 30 M.

Klopfer, Paul, Von Palladio bis Schinkel. Eine Charakteristik der Baukunst des Klassizismus. XI, 264 S. mit 261 Abbildungen. Lex. 8°. Eßlingen, P. Neff. 15 M., gebunden in Halbfranz 18 M.

Die Leiden eines Rückständigen. Laienhaftes über neuere Bauweisen. 22 S. 8° Freiburg i. Br., J. Bielefeld. 0,50 M.

Mesnil, Jacques, L'Art au Nord et au Sud des Alpes à l'époque de la Renaissance. Études comparatives. Avec planches. 132 S. Bruxelles, G. van Oest et Cie. 15 Fr.

Mielke, Robert, Vom Werden des deutschen Dorfes. Kulturgeschichtliche Bilder aus Vergangenheit und Gegenwart. Buchschmuck von Jos. Windisch. 116 S. mit Abbildungen. 8°. Berlin, Heimat- u. Welt-Verlag. 1,50 M., gebunden 2,50 M.

Muthesius, Hermann, Über Städtebau. Die Arena 11.

Muthesius, Hermann, Die Stellung des Landhauses auf dem Bauplatz. Die Arena 13.

Pöthig, Otto, Das Problem der deutschen Dachform im Einzel- und Städtebau und die neuen Dachkonstruktionen. V, 288 S. mit 134 Abbildungen und 1 Tafel. Lex. 8°. Berlin, W. Ernst & Sohn. 5 M.

Rappaport, Philipp A., Steigende Straßen. Eine Studie zum deutschen Städtebau. III, 55 S. mit 58 Abbildungen und 2 farbigen Tafeln. Lex. 8°. Berlin, E. Wasmuth. 3 M.

Scheffler, Karl, Das ländliche Wohnhaus. Neue Rundschau, Mai.

Stübben, J., Vom Städtebau in England. Städtebauliche Vorträge aus dem Seminar für Städtebau an der königl. technischen Hochschule zu Berlin. Herausgegeben von den Leitern des Seminars für Städtebau Jos. Brix und Felix Genzmer 4. Vortragszyklus. IV. Bd. 8. Heft. 52 S. mit 52 Abbildungen. Lex. 8°. Berlin, W. Ernst & Sohn. 4,20 M.

Wagner, Otto, Die Großstadt. Eine Studie. 23 S. mit 1 Abbildung und 2 Plänen. 4°. Wien, N. Schroll & Co.

Weidel, Karl, Deutscher Kirchbau im Mittelalter. (Bilder aus der Kunst aller Zeiten. Herausgeber F. Grußendorf. 5. Mappe.) 20 Tafeln. Mit Text. 35 S. mit 1 Tafel. 20,5 × 25,5 cm. Steglitz-Berlin, Neue photograph. Gesellschaft. 3,50 M.

Avenarius, Ferdinand, Schmücken? Gestalten! Kunstwart XXIV, 13.

Balet, Leo, Ludwigsburger Porzellan (Figurenplastik). (Kataloge der königl. Alter-

tümersammlung in Stuttgart. 1. Bd.) 199 S. mit Abbildungen und 32 z. T. farb. Tafeln. 31 × 23 cm. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. Gebunden in Leinwand 40 M.

Behrens, Peter, Kunst und Technik. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 28, S. 264.

Broquelet, A., Arte applicada á industria. 380 S. mit Abbildungen. 18°. Paris, Garnier.

Endell, Fritz, Wirtshausschilder. Die Arena 1910/11, Nr. 1.

Groß, Karl, Der Schrei nach dem Ornament. Dekorative Kunst, Oktober.

Hillig, Hugo, Die Geschichte der Dekorationsmalerei als Gewerbe. Ein Streifzug durch 2000 Jahre deutscher Kulturgeschichte. (Die Bücherei des Malers. Eine Sammlung von Fachschriften über Theorie und Praxis des Malers. 1 Bd.) 271 S. mit 72 Abbildungen. gr. 8°. Hamburg, Boysen & Maasch. 5 M., gebunden in Leinwand 5,70 M.

Hofmann, Friedrich H., Frankenthaler Porzellan. 2 Bde. 208 Tafeln mit 208 Bl. Erklärungen, X, 50 S. Text und 1 Faksimile. 35 × 26,5 cm. München, F. Bruckmann. Gebunden in Halbperg. 175 M., in Saffianleder 225 M.

Jolowicz, Julie, Kultur und Frauentracht. Die Arena 5.

Kalkschmidt, Eugen, Ornament und Form. Dekorative Kunst, Dezember.

Kraemer, Paul, Das Grabdenkmal. Die Arena 4.

Kümmel, Otto, Das Kunstgewerbe in Japan. Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler. 2. Bd. VII, 200 S. mit 168 Abbildungen und 4 Markentafeln. 8°. Berlin, R. C. Schmidt & Co. Gebunden in Leinwand 6 M.

Pechmann, G. von, Der gute Ton im Kunstgewerbe. Dekorative Kunst Bd. 19, S. 265.

Pochhammer, Margarete, Das Äußere der Frau als Kunstwerk. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 29, S. 96.

Poppenberg, Felix, Vom Trunk und Trunkgerät. Die Arena 1910/11, Nr. 2.

Schleker, Klara, Die Kultur der Wohnung. (Die Kulturaufgaben der Frau, herausgegeben von Jakob Wychgram.) XI, 315 S. 8°. Leipzig, C. F. Amelang. Gebunden in Leinwand 5 M.

Schröter, Corona, Wie man Blumen ordnet. Die Arena 5.

Spitzenpfeil, Lorenz Reinhard, Die Behandlung der Schrift in Kunst und Gewerbe. Eine Einführung in die Schriftbildung, Schrifttechnik und Schriftverwendung. Mit vielen Erläuterungsbeispielen im Text und auf 20 Tafeln. Vorwort von Th. v. Kramer. 25 S. Text. 32,5 × 24 cm. Nürnberg, Bayer. Landes-Gewerbeanstalt. In Mappe 5 M.

Westheim, Paul, Das ornamentale Denken von morgen. Zeitschrift für bildende Kunst XLVII, 4.

Westheim, Paul, Kalenderkunst. Die Arena 7.

Berlepsch-Valendas, Die Gartenstadtbewegung in England, ihre Entwicklung und ihr jetziger Stand. XIII, 190 S. mit 10 Abbildungen und 19 Tafeln. 8°. München, R. Oldenbourg. In Pappband 4,50 M.

Lux, Jos. Aug., Baumpredigt. — Avenarius, Ferdinand, Busch und Bäume an die Ufer. — Avenarius, Ferdinand, Vom ungenehmigten Grün. — U. a. (Flugschrift des Dürer-Bundes zur Ausdruckskultur. — 81.) 32 S. mit Abbildungen. gr. 8°. München, G. D. W. Callwey. 0,50 M.

Maaß, Harry, Zwischen Straßenzaun und Baulinie. Dekorative Kunst Bd. 19, S. 157.

Salisch, Heinrich v., Forstästhetik. 3., verm. Aufl. VII, 434 S. mit 133 Abbildungen. gr. 8°. Berlin, J. Springer. 8 M., gebunden in Leinwand 9 M.

6. Bildkunst.

Alt, Theodor, Die Herabwertung der deutschen Kunst durch die Parteigänger des Impressionismus. 523 S. Lex. 8°. Mannheim, F. Nemnich. 8,50 M.

Avenarius, Ferdinand, Handzeichnungen. Kunstwart XXIV, 7.

Avenarius, Ferdinand, Gegen die Farbendrucke. Kunstwart XXIV, 9.

Avenarius, Ferdinand, Zur Wiederbelebung der Schattenrißkunst. Kunstwart XXV, 1.

Animatus, Die Entthronung der antiken Kunst. Ein Schnitt in den kunsthistorischen Zopf. 97 S. 8°. Berlin, Österheld & Co. 2 M., gebunden 3 M.

Bellanger, C., L'art du peintre. Traité pratique de peinture et de dessin. Teil 3. 260 S. mit Abbildungen. 18°. Paris, Garnier frères.

Bredt, E. W., Wie große Maler und neue Richtungen begrüßt wurden. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 28, S. 226.

Crane, Walter, William Morris to Whistler. Papers and adresses on art and craft and the commonweal. X, 277 S. mit Abbildungen. kl. 8°. London, G. Bill & Sons.

Dänische Maler von Jens Juel bis zur Gegenwart. Arbeit, Brot und Friede. 31. bis 50. Taus. 96 S. mit über 130 Abbildungen und VIII u. IV S. illustr. Text. Lex. 8°. Düsseldorf, K. R. Langewiesche. 1,80 M., gebunden in Leinwand 3 M.

Eckhoud, Georges, Les peintres animaliers Belges. Collection de l'art Belge au XIXe siècle. Avec planches. 125 S. Bruxelles, G. van Oest et Cie. 5 Fr.

Eßwein, Hermann, Alfred Kubin. Der Künstler und sein Werk. 88 S. mit Abbildungen, 82 Tafeln und Bildnis. Lex. 8°. München, G. Müller. Gebunden in Halbperg. 32 M., Luxusausgabe 60 M.

Fechter, Paul, Das Porträt und die Photographie. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 29, S. 76.

Fischel, Oskar, Die Meisterwerke des Kaiser Friedrich-Museums zu Berlin. 259 Abbildungen nach Aufnahmen von den Orig.-Gemälden. Auswahl und Text von F. LXXV, 259 S. Lex. 8°. München, F. Hanfstängl. Gebunden in Leinwand 12 M.

Fortlage, Arnold, und Karl Schwarz, Das graphische Werk von Hermann Struck. Mit 4 Orig.-Radierungen und zahlreichen Abbildungen im Text. 113 S. gr. 8°. Berlin, P. Cassirer. In Pappband 10 M.

Furtwängler, Adolf, Kleine Schriften. Herausgegeben von Johannes Sieveking und Ludwig Curtius. 1. Bd. VIII, 516 S. mit 46 Abbildungen und 20 Tafeln. Lex. 8°. München, C. H. Beck. 20 M., gebunden in Halbfranz 23,50 M.

Gogh, Elisabeth van, Erinnerungen an Vincent van Gogh. Zukunft XIX, 49.

Goldschmidt, August, El Greco und sein Manierismus. Süddeutsche Monatshefte VIII, 5.

Häfker, Hermann, Zur Hebung des Kinematographenwesens. Kunstwart XXIV, 11.

Hausenstein, Wilhelm, Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten. 1. bis 5. Taus. 215 S. mit 150 Abbildungen. gr. 8°. München, R. Piper & Co. In Pappband 3 M.

Hausenstein, W., Rokoko. Französische und deutsche Illustratoren des 18. Jahrhunderts. Mit 90 Abbildungen nach Kupferstichen, Radierungen u. Zeichnungen. (Klassische Illustratoren. — VIII.) 141 S. Lex. 8°. München, R. Piper & Co. In Pappband 4 M.

Herrmann, Kurt, Der Kampf um den Stil. Probleme der modernen Malerei. Mit 8 eingeklebten Autotypien nach Werken von Rembrandt, Walser, L. v. Hofmann,

Strathmann, Hodler, Signac, Cezanne und van Gogh. VI, 144 S. 8°. Berlin, E. Reiß. In Pappband 2,50 M.

Hevesi, Ludwig, Rudolf Alt. Sein Leben und sein Werk. Herausgegeben vom k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht. Text von H. VIII, 178 S. mit 100 Abbildungen und 61 zum Teil farbigen Tafeln. 37 × 30,5 cm. Wien, Artaria & Co. Gebunden in Leinwand 200 M.

Koehler, Erich, Edmond und Jules de Goncourt. Die Begründer des Impressionismus. Eine stilgeschichtliche Studie zur Literatur und Malerei des 19. Jahrhunderts. Mit 36 Radierungen, Aquarellen und Skizzen im Text und auf 25 aufgeklebten Tafeln von Jules de Goncourt, Edmond de Goncourt, Edouard Manet u. a. und aufgeklebten Bildnissen der Brüder Goncourt von Gavarni, Bracquemond, Popelin und Jules de Goncourt. 285 S. 8°. Leipzig, Xenien-Verlag. 4 M., gebunden in Halbperg. 5,50 M.

Koepp, Friedrich, Archäologie. I. Einleitung. Wiedergewinnung der Denkmäler. Beschreibung der Denkmäler. 1. Teil. Sammlung Göschen. (Unser heut. Wissen in kurzen, klaren, allgemeinverständl. Einzeldarstellungen. — 538.) 109 S. mit 3 Abbildungen und 8 Tafeln. kl. 8°. Leipzig, G. J. Göschen. Gebunden in Leinwand 0,80 M.

Künstlerische Porträts der Brüder Goncourt: Rodin und Rops. Kunst für Alle XXVI, 22.

Lázár, Béla, Paul Merse von Szinyei. Ein Vorläufer der Pleinairmalerei. VI, 81 S. mit 39 (5 farbigen) Tafeln. 31,5 × 24,5 cm. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. Gebunden in Halbperg. 24 M., Vorzugsausgabe gebunden in Leder 60 M.

Leisching, Julius, Die Wege der Kunst. 148 S. mit 133 Abbildungen und 1 farbiger Tafel. Lex. 8°. Wien, F. Tempsky. — Leipzig, G. Freytag. Gebunden in Leinwand 4 M.

Levertin, Oskar, Jacques Callot. Eine Studie. Aus dem Schwedischen von Marie Franzos. 156 S. mit Abbildungen und 1 eingedruckten Bildnis. 8°. Minden, J. C. C. Bruns. 1,80 M., gebunden 2,80 M., in Leder 4 M.

Mayer, August L., El Greco. Eine Einführung in das Leben und Wirken des Domenico Theotocopuli genannt El Greco. 91 S. mit 50 Abbildungen. gr. 8°. München, Delphin-Verlag. In Pappband 4 M., Luxusausgabe 12 M.

Mayr, Karl, Vom Porträt. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 28, S. 295.

Medaillen und Plaketten seit dem 15. Jahrhundert. 54 Tafeln mit IV S. Text. 35 × 26 cm. Elberfeld, Schöpp & Vorsteher. In Halbledermappe 28 M.

Meier-Graefe, Julius, Auguste Renoir. 207 S. mit 100 Abbildungen und 1 Bildnis. gr. 8°. München, R. Piper & Co. In Pappband 5 M.

Meier-Graefe, Julius, Delacroix der Literat. Neue Rundschau, Juni.

Nijhoff, W., L'art typographique dans les Pays-Bas. 12. livr. Haag, Nijhoff. — Leipzig, Hiersemann. 12,50 M.

Oeri, Albert, Arnold Böcklin und Jakob Burckhardt. Süddeutsche Monatshefte VIII, 3.

Ostwald, Wilhelm, Monumentales und dekoratives Pastell. V, 105 S. kl. 8°. Leipzig, Akadem. Verlagsgesellschaft. 2,40 M., gebunden 3 M.

Plehn, Anna L., Farbensymmetrie und Farbenwechsel. Prinzipien deutscher und italienischer Farbenverteilung. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte. — 143.) V, 90 S. Lex. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. 4 M.

Plietzsch, Eduard, Vermeer van Delft. X, 145 S. mit 35 Tafeln. gr. 8°. Leipzig, K. W. Hiersemann. Gebunden in Leinwand 9 M.

Preibiß, Leon, Martin van Heemskerck. Ein Beitrag zur Geschichte des Romanis-

mus in der niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts. VII, 112 S. mit 12 Taf. Lex. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 7 M., gebunden 8,50 M.

Rodin, Auguste, Die Kunst. Gespräche des Meisters, gesammelt von Paul Gsell. Übersetzt von Paul Prina, ausgestattet von Walt. Tiemann. 336 S. mit Abbildungen. 8°. Leipzig, E. Rowohlt. 10 M., gebunden in Leinwand 12 M., in Halbleder 16 M., in Leder 20 M.

Rodin, Auguste, Zeichnung und Farbe. Ein Gespräch mit Rodin, von Paul Gsell. Kunst und Künstler X, 4.

Rousseau, Henry, La sculpture aux XVIIe et XVIIIe siècles. Collection des grands artistes des Pays-Bas. Avec planches. 163 S. Bruxelles, G. van Oest & Cie. 3,50 Fr.

Sauerbeck, Ernst, Ästhetische Perspektive. Betrachtungen über die Perspektive als ästhetischer Faktor im Flächenkunstwerk; als Beitrag zu einer künft. allgemeinen Kunstgeschichte. VIII, 81 S. mit 4 Figuren und 6 Tafeln. Lex. 8°. Stuttgart, F. Enke. 4 M.

Sauerlandt, Max, Michelangelo. Mit 100 Abbildungen: Skulpturen und Gemälde. 1.—40. Taus. XVI, 96 u. X S. Lex. 8°. Düsseldorf, K. R. Langewiesche. 1,80 M., gebunden 3 M.

Scheffler, Karl, Die Nationalgalerie zu Berlin. Ein kritischer Führer. Mit 200 zum Teil mehrfarbigen Abbildungen. VIII, 295 S. Lex. 8°. Berlin, B. Cassirer. 16 M., gebunden 20 M.

Schlosser, Julius, Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs. Ein Versuch. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Red.: H. Zimmermann. 29. Bd. 3. Heft. S. 171—258 mit 56 Abbildungen und 10 Tafeln. 39 × 28,5 cm. Wien, F. Tempsky. — Leipzig, G. Freytag. 30 M.

Schweinfurth, Ph., Über den Begriff des Malerischen in der Plastik. 107 S. gr. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. 3,50 M.

Servaes, Franz, Maler, Dichter, Kritiker. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 29, S. 9.

Slominsky, H., Alastair. Dekorative Kunst Bd. 129, S. 505.

Steinitzer, Alfred, und Wilhelm Michel: Der Krieg in Bildern. 124 S. mit 91 Abbildungen. Lex. 8°. München, R. Piper & Co. Gebunden in Leinwand 5 M.

Stöhr, A., Monokulare Plastik. Wissenschaftliche Beilage zum 23. Jahresbericht der philosophischen Gesellschaft an der Universität zu Wien. III, 97 S. gr. 8°. Leipzig, J. A. Barth. 3 M.

Thomas, Margaret, How to understand sculpture. 190 S. mit Abbildungen. 8°. London, G. Bell & Sons.

Trübner, Wilhelm (und acht weitere deutsche Künstler), Die Invasion französischer Kunst. Süddeutsche Monatshefte VIII, 6.

Waldmann, Emil, Fälscherkünste. Neue Rundschau, Mai.

Weisbach, Werner, Impressionismus. Ein Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit. II. (Schluß-)Bd. XVI, 320 S. mit 102 Abbildungen, 1 Lichtdr., 8 farbigen Tafeln u. 2 Kupferätzungen. Lex. 8°. Berlin, G. Grote. 15 M., gebunden 17,50 M.

Westheim, Paul, Von der Renaissance des Berliner Porzellans. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 29, S. 82.

Willis, Fred. C., Die niederländische Marinemalerei. VIII, 118 S. mit 32 Tafeln. Lex. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 12 M., gebunden 14 M.

Wolf-Czapek, K. W., Die Kinematographie. Wesen, Entstehung und Ziele des lebenden Bildes. 2. erweiterte Auflage. 136 S. mit 46 Abbildungen. gr. 8°. Berlin, Union, Zweigniederlassung. 3 M.

Wolters, Friedrich, Melchior Lechter. 54 S. mit zum Teil farbigen Abbildungen und 9 (2 farbigen) Tafeln. 36 × 27 cm. München, F. Hanfstaengl. Gebunden in Leinwand 12 M.

Woermann, Karl, Von Apelles zu Böcklin und weiter. Gesammelte kunstgeschichtliche Aufsätze, Vorträge und Besprechungen. 2 Bde. VIII, 286 und VIII, 315 S. mit 5 Tafeln. Lex. 8°. Eßlingen, P. Neff. 36 M., gebunden 40 M.

Wunderlich, Theodor, Zeichenkunst, Zeichenunterricht und allgemeine Kunstbildung im 14.—18. Jahrhundert. Im Zusammenhange mit der Geschichte des gesamten Kultur- und Geisteslebens dargestellt. Mit einer Einleitung über die mittelalterlichen Kunsttraktate und einer Zeittafel zur Geschichte der Kunst, Pädagogik und des Zeichenunterrichts bis zur Gegenwart. VIII, 189 S. Lex. 8°. Berlin, F. Ashelm. 4,50 M., gebunden 5,25 M.

7. Die geistige und soziale Funktion der Kunst.

Brisbaudran, Lecoq de, The training of the memory in art and the education of the artist. 212 S. mit Abbildungen. 8°. London, Macmillan & Co.

Braun, Otto, Zum Bildungsproblem. Zwei Vorträge. Philosophie und Schule. Kunst und Schule. VII, 49 S. gr. 8°. Leipzig, F. Eckardt. 0,75 M.

Caro, Heinrich Christian, Heinrich v. Kleist und das Recht. Zum 100jährigen Todestage Kleists (21. 11. 1911). 51 S. 8°. Berlin, Puttkammer & Mühlbrecht. 1 M.

Donaldson, D., The public as musical critic. Musiksalon III, 19 und 20.

Engel, Max, Musik und Moral. Pädagogische Studien. Abhandlungen, Vorträge usw. für Erziehung und Unterricht. Herausgegeben von L. Mittenzwey. 194. Heft. S. 17—40. gr. 8°. Leipzig, Siegismund & Volkening. 0,60 M.

Ernst, Paul, Die Unterhaltungsliteratur und das Volk. Kunstwart XXIV, 21.

Franck, Philipp, Moderne Kunst und Publikum. Kunst für Alle XXVII, 4.

Fritsch, Anton, Über Lokalmuseen. 8 S. mit Abbildungen. Lex. 8°. Prag, F. Rivnac. 1 M.

Guyau, J. M., Die Kunst als soziologisches Phänomen. Deutsch von Paul Prina und Guido Bagier. Philosophisch-soziologische Bücherei. 24. Bd. IV, 506 S. 8°. Leipzig, Dr. W. Klinkhardt. 9 M., gebunden 10 M.

Hellwig, Albert, Schundfilms. Ihr Wesen, ihre Gefahren und ihre Bekämpfung. 139 S. gr. 8°. Halle, Buchh. des Waisenhauses. 2,50 M.

Holey, K., Ein Denkmalschutzgesetz für Österreich. 56 S. mit 90 Abbildungen. Wien, Gerlach & Wiedling.

Issaieff, A. A., Leo Tolstoi außerhalb der Grenzen dichterischen Schaffens. III, 67 S. gr. 8°. Berlin, R. L. Prager. 1,60 M.

Jahrbuch der Bilder- und Kunstblätterpreise. Verzeichnis der wichtigsten Auktionsergebnisse des deutschen Kunstmarktes. 1. Bd. Mit einer Einleitung von Theodor v. Frimmel. VIII, 204 S. gr. 8°. Wien, F. Malota. Gebunden in Leinwand 10 M.

Kalkschmidt, Eugen, Deutsches Kunstgewerbe und der Weltmarkt. Dekorative Kunst Bd. 19, S. 465.

Kinzel, Karl, Die bildende Kunst im deutschen Unterricht der Prima. 62 S. 8°. Leipzig, R. Voigtländer. 1 M.

Lepel, Vollrath v., Theatermoral. 1.—3. Taus. 15 S. 8°. Birsfelden (Schweiz), H. Kreie. (Nur direkt.) 0,50 M.

Linde, Ernst, Probleme der Kunsterziehung. Aus Schule und Leben. Beiträge zur Pädagogik und allgemeinen Bildung. Herausgegeben von Karl König. 5. Heft. VI, 98 S. 8°. Straßburg, F. Bull. 2 M.

Nacken, Ernst, Die Kunst als Führerin zu der Menschheit Höhen. Pädagogische Abhandlungen. Neue Folge. XV. Bd. 6. Heft. 18 S. 8°. Bielefeld, A. Helmich. 0,40 M.

Nagel, Wilibald, Die Musik als Mittel der Volkserziehung. Wesen und Bedeutung der Programmmusik. Vorträge. Musikalisches Magazin. Abhandlungen über Musik und ihre Geschichte, über Musiker und ihre Werke. Herausgegeben von Ernst Rabich. 42. Heft. 49 S. 8°. Langensalza, H. Beyer & Söhne. 0,70 M.

Oyston, H. Gifford, Music and social service. The choir and musical journal II, 13.

Ragowski, Erich, Die komische Beleidigung. (Beleidigungen durch komische Handlungen.) Mit einem Vorwort von Josef Kohler. Aus: »Archiv f. Strafrecht u. Strafprozeß«. V, 30 S. Lex. 8°. Berlin, R. v. Decker. 0,80 M.

Rakič, W., Gedanken über Erziehung durch Spiel und Kunst. Archiv für die gesamte Psychologie XXI, 4.

Rast, Rudolf, Handel und Gewerbe, Kunst und Wissenschaft in Nürnbergs schwerster Zeit (1631—1635.) Progr. 60 S. 8°. Nürnberg, J. L. Schrag. 1 M.

Rietsch, Heinrich, Musik, Volkstum und Volkswirtschaft. Deutsche Arbeit X, 4.

Riezler, Siegmund, Die Kunstpflege der Wittelsbacher. Festrede. Süddeutsche Monatshefte VIII, 4.

Schanil, Albin, Der Schriftsteller. Ein Beitrag zur sozialen Frage. 106 S. kl. 8°. Wandsbek, Claudius-Verlag. 1,50 M.

Segmiller, Ludwig, Kunst und Wissenschaft. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 28, S. 403.

Sombart, Werner, Technik und Kultur. Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik XXXIII, 2.

Springer, A., Arbeiter und Kunst. Ein Beitrag. Mit einer Vorrede von M. Hülsmann. XV, 105 u. I S. mit 12 Tafeln. kl. 8°. Stuttgart, Verlag für Volkskunst. Gebunden in Leinwand 1,80 M.

Stahl, Fritz, Der Kunstmarkt. Die Arena 11.

Stolterforth, Georg, Kunsterziehungspraxis. Kunstwart XXIV, 20.

Sydow, E., Der Pastor als Liturg. Ästhetisch-liturgische Betrachtungen. 59 S. 8°. Gütersloh, C. Bertelsmann. 1,20 M.

Thiersch, F. von, Über künstlerische Erziehung. Zeitschrift für Hochschulpädagogik III, 1—2.

Valentin, Friedrich, Kunstgewerblicher Export. Süddeutsche Monatshefte VIII, 3.

Volkelt, Johannes, Kunst und Volkserziehung. Betrachtungen über Kulturfragen der Gegenwart. VI, 184 S. 8°. München, C. H. Beck. Gebunden in Leinwand 2,80 M.

Wallfisch, J. H., Musik und Religion, Gottesdienst und Volksfeier. Von Paul Kleinert. Referat und Kritik. Musikalisches Magazin. Abhandlungen über Musik und ihre Geschichte, über Musiker und ihre Werke. Herausgegeben von Ernst Rabich. 41. Heft. 19 S. 8°. Langensalza, H. Beyer & Söhne. 0,30 M.

Weiß, Karl, Unsere drei großen Lichter Weisheit, Schönheit, Stärke. III, 150 S. 8°. Wiesbaden, H. Staadt. Gebunden in Leinwand 3 M.

Westheim, Paul, Der Volkswirtschaftler und die Kunst. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 28, S. 278.

Winkler, Johannes, Mißstände in der schweizerischen Kunstpflege. 21 S. gr. 8°. Luzern, E. Haag. 0,60 M.

Zetkin, Klara, Kunst und Proletariat. Vortrag. 16 S. 8°. Stuttgart, J. H. W. Diez Nachfolger.

8. Neue Zeitschriften und Sammelwerke.

Archiv für Theaterwissenschaft. Chefred. Friedrich Weber-Robine. 1. Jahrg. Oktober 1911 bis September 1912. 12 Nummern. Nr. 1 16 S. 30,5 × 21,5 cm. Berlin-Wilmersdorf (Uhlandstr. 102), Verlag Archiv für Theaterwissenschaft. Vierteljährlich 1,25 M., einzelne Nummern 0,50 M.

Bildende Kunst. Monatsschrift für Künstler und Kunstfreunde. 1. Jahrg. 1911. Wien, Brüder Rosenbaum. 16 M.

Blätter für Volkskultur. Halbmonatsschrift für Erziehung, Bildung und Leistung. Schriftleitung: Paul Samuleit. Jahrg. 1911. 24 Nummern. Nr. 1 u. 2 44 S. mit Abbildungen. gr. 8°. Schöneberg-Berlin, Fortschritt (Buchverlag der »Hilfe«). 2,40 M., einzelne Nummern 0,20 M.

Der Bücherwurm. Eine Monatsschrift für Bücherfreunde. Herausgeber: Walter Weichardt. Verantwortlich: W. Blumtritt-Weichardt. Oktober 1911 bis September 1912. Oktober-Heft 32 S. mit Abbildungen. 8°. Leipzig, Roßbergsche Buchh. 2 M., einzelne Hefte 0,20 M., Luxusausgabe 6 M., einzelne Hefte 0,60 M.

Die Brücke. Monatsschrift für Zeitinterpretation. Herausgeber und verantwortlich: Karl Röttger. 1. Jahrg. Oktober 1911 bis September 1912. Oktoberheft 32 S. 8°. Groß-Lichterfelde-W., Brückenverlag. Halbjährlich 2 M., einzelne Hefte 0,50 M.

Die Form. Zeitschrift für bildende Kunst. Herausgeber: H. Hildebrandt und F. Wichert. 1. Jahrg. April 1912 bis März 1913. 4 Hefte. Leipzig, Insel-Verlag. 24 M.

Der gute Geschmack. Wegweiser zur Pflege künstlerisch kulturellen Lebens. Herausgeber: W. Bloch-Wunschmann. Schriftleiter: Ernst Bonsels. September 1911 bis September 1912. 12 Hefte u. 2 Bde. der »Bibliothek des guten Geschmacks«. 1. Heft 44 S. mit Abbildungen und 1 farbiger Tafel. gr. 8°. Berlin-Zehlendorf, B. Behrs Verlag. 6 M., einzelne Hefte 0,50 M., Bibliotheksbände je 1 M.

Der Horizont. Ausblicke auf Literatur und Leben. 1. Jahrg. Mai 1911 bis April 1912. 12 Hefte. 1. Heft 32 S. 8°. Berlin, K. Curtius. Halbjährlich 1,50 M., einzelne Hefte 0,30 M.

Der Kulturspiegel. Monatsschrift. Herausgeber und Schriftleitung: Georg Muschner. 1. Jahrg. Oktober 1911 bis September 1912. 1. Heft 56 S. 8°. München, Verlag des Kulturspiegel. Vierteljährlich 2,25 M., einzelne Hefte 0,75 M.

Die Kunstwelt. Monatsschrift für die bildende Kunst der Gegenwart. Schriftleiter: Felix Lorenz. Nebst Kunstnachrichten und Terminkalender. 1. Jahrg. Oktober 1911 bis September 1912. 1. Heft 78, 4 u. 3 S. mit Abbildungen und zum Teil farbigen Tafeln. 30,5 × 21,5 cm. Berlin, Weise & Co. Vierteljährlich 6 M., einzelne Hefte 2,50 M.

Mitteilungen aus den sächsischen Kunstsammlungen. Jahrgang I mit 10 Tafeln und 45 Textabbildungen. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Geheftet 8 M.

Monatsblätter für Polemik, Wissenschaft, Kunst, Literatur und andere Kulturfragen. Eine Freistatt für Jeden. Herausgeber: Theodor und Else Huth. Redaktion: Theodor Huth. 1. Jahrg. Oktober 1911 bis September 1912. 1. Heft 36 S. gr. 8°. Herrenalb—Leipzig, F. Schneider. Vierteljährlich 1,50 M., einzelne Hefte 0,60 M.

Nordland. Illustrierte Halbmonatsschrift für deutsch-nordischen Kulturaustausch. Handel, Schiffahrt, Sport, Touristik, Literatur, Kunst, Technik, Wissenschaft. Herausgegeben von Arthur Loening. Verantwortlich: John Lönnegren und Eirik

Hammer. 1. Jahrg. 1912. 1. Heft 40 u. XVI S. 31 × 23,5 cm. Berlin, Verlag Nordland. 12 M., einzelne Hefte 0,50 M.

Die Plastik. Illustrierte Zeitschrift für die gesamte Bildhauerei und Bildnerei und ihre Beziehungen zu Architektur und Kunstgewerbe. Herausgeber und Schriftleiter: Alex. Heilmeyer. Jahrg. 1911. 12 Hefte. 1. Heft 16 S. mit 8 Tafeln. Lex. 8°. München, G. D. W. Callwey. Vierteljährlich 3 M., einzelne Hefte 1,20 M.

Wissenschaftliche Rundschau. Halbmonatsschrift für die Fortschritte aller Wissenschaften. Redaktion: M. H. Baege. Oktober 1911 bis September 1912. 1. Heft 24 S. mit Abbildungen. Lex. 8°. Leipzig, Th. Thomas Verl. Vierteljährlich 1,50 M.

Der Rhythmus. Ein Jahrbuch. Herausgegeben von der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze, Dresden-Hellerau. 1. Bd. 1.—4. Taus. 96 S. mit Abbildungen. 8°. Jena, E. Diederichs. 1,50 M.

Die Szene. Blätter für Bühnenkunst, herausgegeben von der Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände. Redaktion: Alfred Walter-Horst. 1. Jahrg. August 1911 bis Juli 1912. 12 Hefte. 1. Heft 16 u. 4 S. mit Abbildungen. Lex. 8°. Berlin-Charlottenburg, Vita. 5 M., einzelne Hefte 0,50 M.

Zeitschrift für alte und neue Glasmalerei und verwandte Gebiete. Porzellan, Fayence, Keramik usw. 1. Jahrg. 1912. 12 Hefte. München, Delphin-Verlag. Halbjährlich 4 M.

VIII.

Die homerischen Gleichnisse.

Von

Willy Moog.

III.

Über Wesen und Zweck der Gleichnisse sind die verschiedenartigsten Ansichten vertreten worden, von denen ich nur einige neuere hier erwähnen will. Der Hauptfehler der Betrachtung liegt meist darin, daß man von einem einseitigen Gesichtspunkt ausgeht und nur eine bestimmte Gruppe von Gleichnissen ins Auge faßt. Man kann die psychologische Entstehung des Gleichnisses im dichterischen Geist untersuchen oder den Eindruck auf den Genießenden oder die Stellung des Gleichnisses in der Gesamtkomposition des Kunstwerks. Nach der Richtung, in der sich die Erklärung bewegt, wird auch die Definition des Gleichnisses verschieden sein müssen. Allgemein psychologisch betrachtet, entsteht ein Gleichnis durch Assoziation, und zwar der herkömmlichen Einteilung der Assoziationen nach durch Ähnlichkeits- oder Berührungsassoziation. Bei ausgeführten Gleichnissen wird die Beziehung nicht durch eine einfache Verbindung zweier Vorstellungen hergestellt, sondern es findet gleichsam eine Berührung zweier Assoziationskreise statt. In das Gebiet der eigentlichen Handlung hinein ragt ein Ausschnitt aus einer anderen Sphäre. Die Beziehung kann (wie bei Maßbezeichnungen, beim Beispiel) eine ganz gedankliche oder erfahrungsmäßige sein, in der Regel aber beruht sie auf der Verbindung von Gefühlszuständen und der Gleichartigkeit des Gefühlsuntergrundes. So wird das Gleichnis fast stets Ausdruck eines Gefühls, einer Stimmung. Dieses Gefühlselement kann nun ganz im Sinne der objektiv gezeichneten Handlung empfunden sein, oder es können sich stärkere subjektive Momente des dichterischen Erlebens geltend machen. So wie die Gleichnisse ihrer Entstehung nach psychologisch verschieden sind, so kann auch ihr Zweck ein verschiedenartiger sein. Das Gleichnis stellt mitunter eine rein gedankliche Beziehung dar, es kann der Verdeutlichung einer Vorstellung dienen, es kann aber auch den Eindruck einer sinnlichen Empfindung verstärken, meist jedoch weckt oder steigert es die Gefühls- und Stimmungs-

wirkung. Je nachdem es entstanden und vom Dichter bewußt oder unbewußt beabsichtigt ist, regt es in dem Genießenden besondere Gebiete des seelischen Miterlebens an. Wenn man es mehr objektiv danach betrachtet, welche Stelle es im technischen Aufbau des Werkes einnimmt, wird es häufig als dekorativer Schmuck erscheinen. Nur darf man den Schmuck nicht als etwas schlechthin Überflüssiges ansehen, sondern muß seine psychologische Notwendigkeit begreifen. Wenn die gefühlsmäßige Beziehung zurücktritt, wird das Gleichnis auch manchmal zur bloßen Paraphrase eines bestimmten Gedankens, zur erweiterten Charakterisierung einer Eigenschaft usw. Besonders die Gleichnisse der Ilias hat man als Ruhepunkte der Handlung bezeichnet; das trifft in manchen Fällen zu, anderseits aber können die Gleichnisse ebensowohl zur Belebung der fortschreitenden Handlung oder einer zuständlichen Schilderung dienen. Bei den Kampfszenen der Ilias geben die Gleichnisse doch immer wieder neue Kampfszenen (nur aus anderer Sphäre), sie erregen also die Spannung noch mehr. Die Gleichnisse haben eine Bedeutung in der Komposition des Ganzen: das zeigt sich schon darin, daß Stücke, die höchst wahrscheinlich von demselben Dichter stammen, doch mit Gleichnissen in ganz verschiedener Anzahl ausgestattet sind. In der Ilias werden Höhepunkte der äußeren Handlung mehrfach durch einen Reichtum an Gleichnissen ausgezeichnet. Das Gleichnis kann dabei die Spannung lösen oder sie auch neu erregen, es kann hervorheben und die Kraft der Handlung und Stimmung andeuten oder eine gewisse Milderung und Aufhellung bewirken, es bietet eine Abwechslung, schafft aber subjektive Einheit und Verknüpfung. Das erste Buch der Ilias, das Proömium, hat bezeichnenderweise keine Gleichnisse: hier braucht der Dichter diese Kunstmittel noch nicht, um auf seine Hörer oder Leser zu wirken. Bei Eingängen zu bedeutsamen Szenen aber, wo der Dichter eine besondere Stimmung schaffen will und mit der Gestaltung ringt, sind Gleichnisse offenbar beliebt. In Reden kommen Gleichnisse zwar vor, mitunter sogar recht ausgedehnte, aber sie sind dort nicht so nötig und darum auch nicht häufig, denn die Reden sind schon für sich ausdrucksvoll genug, sie sind selbst Stimmungsfaktoren und wollen selten Handlung schildern.

Nur wenn man sich bewußt ist, daß die Gleichnisse als Produkte des dichterischen Geistes nicht logisch nachzurechnen, sondern psychologisch zu verstehen sind, kann man ihr Wesen und ihren Zweck richtig beurteilen. Das Gleichnis ist keine primitive oder naive Form, viel eher kann man das von der Metapher oder auch dem kurzen Vergleich behaupten. Die Scheidung zwischen bildlicher und unbildlicher Redeweise ist nicht ursprünglich, sondern erst durch die ge-

steigerte Kultur entstanden. Der primitive Mensch spürt wohl in den Worten die sinnliche Anschaulichkeit noch stärker, er gebraucht den bildlichen Ausdruck entweder aus Mangel an einem unbildlichen oder aus dem Bedürfnis nach Variation, nach größerem Reichtum, entweder aus Zwang zur Bezeichnung oder aus Freude an der Schöpfung eines neuen Ausdrucks. Ihm war das Nebeneinander von Bildlichem und Unbildlichem notwendig, nur uns erscheint es poesievoller, weil es lebhafter, affektreicher, ungezügelter ist. Aber der primitive Mensch empfand noch nicht die Diskrepanz, die wir hineinsehen und die uns erst das Bild als Symbol eines Gegenstandes, als künstlerisches Mittel erfassen läßt. Analogien zur Sprache der Naturvölker finden wir in der Sprache des Kindes. Auch die Metaphern und Vergleiche des Kindes sind als Versuche und Ansätze zu einem sprachlichen Ausdruck überhaupt, nicht als Poetisierungen zu begreifen. Ihr eigentümlicher Charakter ist bedingt durch die Stufe der geistigen Entwicklung. Weil das Kind ebenso wie der primitive Mensch noch keine Scheidung von Bildlichem und Unbildlichem, von Belebtem und Unbelebtem, Person und Sache, Geistigem und Körperlichem kennt, darum vermengt es die verschiedenen Gebiete, darum personifiziert, mythologisiert, verbildlicht es. Das Erleben ist noch eine einheitliche, ungeordnete, mannigfaltige Masse, in der erst höhere Erfahrung und Bildung einzelne Scheidungen und Gruppierungen herstellen kann. Das Erleben des Dichters ist nun in gewisser Hinsicht eine Wiederholung jenes Erlebens des primitiven Menschen und des Kindes, aber es ist das erst auf Grund der gesteigerten Kultur. Der Dichter schafft eine Einheit gerade aus dem Bewußtsein der Differenzen des Erlebens in der Kultur und aus der Sehnsucht nach einer Überwindung des Zwiespaltes. Die Schöpfung des poetisch-bildlichen Ausdrucks könnte man also als eine Wiederholung des Schöpfungsprozesses der Sprache überhaupt bezeichnen. Die einzelne Metapher zeigt uns die Entstehung des Wortes, das Gleichnis die eines ganzen Satzes. Der Dichter redet gleichsam in einer neu geschaffenen Sprache, er ist es, der die Dinge mit neuen Bezeichnungen versieht. Da aber die neue Bezeichnung doch aus dem allgemeinen Sprachschatz genommen sein und, um verständlich zu sein, eine Beziehung zu einer bekannten Bedeutung und einem verwandten Gegenstand oder Vorgang haben muß, erscheint sie neben der ersten, eigentlichen Bezeichnung als uneigentliche, bildliche, symbolische. Im Gleichnis ist das Kunstschaffen sozusagen potenziert. Der Dichter, der seinen Stoff bearbeitet, setzt in diesen noch einmal das Stück eines anderen Stoffes ein. So verhält sich etwa die Kunst zur Wirklichkeit wie das Gleichnis zum Verglichenen im Kunstwerk. Hier ist eine gesteigerte, eine doppelte künstlerische Illusion vorhanden.

Die Metapher identifiziert geradezu das Bild mit dem Gegenstand, Vergleich und Gleichnis konstatieren nur eine Ähnlichkeit. Ich habe im ersten Teil dieses Aufsatzes gezeigt, wie die praktische Erfahrung schon des primitiven Menschen Analogien und Vergleiche nötig hat und wie von hier aus eine Entwicklung zum poetischen Gleichnis möglich ist. Gerade der primitive Mensch, der noch kein System der Erfahrung und des Wissens besitzt, muß sich stets an Analogien und Vergleichen orientieren, um sich praktisch betätigen zu können, er muß Beziehungen vom einen Gegenstand zum andern, von diesem Gebiet zu jenem herstellen. Hier wird es sich also meist um gedankliche Verbindung handeln. Gleichnisse dieser Art gelten uns, wenn sie nicht gerade künstlerisch belebt sind, nicht als besonders poetisch (Maßbezeichnungen usw.), sie halten sich auch in der Form meist nicht an die übliche Gleichniskonstruktion. — Anderseits nun stecken die Wurzeln des Gleichnisses im Gefühl. Das Gefühl und der Affekt besonders spielen ja bei der Sprachschöpfung überhaupt eine große Rolle. So entstehen schon Bilder des primitiven Menschen aus der gesteigerten Gefühlsstimmung einer lebhaft erregten Phantasie. Beim starken Affekt empfinden wir so recht das Hervorquellen des Wortes, mag es nun ein mühsames Herausarbeiten sein oder im Gegenteil ein unbehindertes Hervorstürzen. Weil hier die nötige Regulierung fehlt, darum hat dieser Zustand etwas Ursprüngliches, darum sehen wir da noch den Prozeß der Schöpfung des Ausdrucks. Bei dieser Gefühlslage ist nun eine starke Tendenz zur Wiederholung vorhanden. Der Schöpfungsprozeß kehrt gleichsam im Kreise zurück und setzt sich weiter fort. Bei einem lustbetonten Gefühlszustand etwa kann sich dieser Drang nach Ausdruck stark geltend machen. Man wird dabei entweder die gleichen Worte wiederholen oder nach immer neuen Variationen suchen. Oft hat man das Gefühl, nicht das richtige Wort getroffen zu haben, man holt ein neues hervor, man schafft Umschreibungen, Bilder, um das Gefühl zum Ausdruck zu bringen. Eine Beschreibung von Gefühlen und Stimmungen ist nur bildlich möglich. So erzeugt das Gefühl Bilder und Symbole, und die Sprache des Gefühls ist die Sprache des Dichters. Auch das Gleichnis ist oft eine Art von Wiederholung. Es kann der Ausdruck sein für das Mitleben des Dichters und für die Stimmung, in der das Künstlerische subjektiv entsteht. Einen eigentümlichen Reiz gewährt es, scheinbar dasselbe mit anderen Worten zu sagen, das Einheitliche in zwei verschiedenen Gebieten herauszuheben und durch die Gefühlsstimmung oder eine besondere Vorstellung eine Verbindung herzustellen. Das Gleichnis bietet oft eine subjektive Analogie zu einer objektiven Handlung oder einem Gegenstand. Auch wenn die im

Gleichnis erwähnten Vorgänge der objektiven, äußeren Welt angehören, sind sie meist durch eine Gefühlsbetonung hervorgehoben und mit dem Subjekt verbunden. Bei Homer besteht im Gleichnis gewöhnlich eine Verbindung zweier Handlungen durch irgendwelche Stimmungs- oder Vorstellungsmomente. Der Einheitspunkt liegt im schaffenden Dichter, er gibt durch das Gleichnis gewissermaßen eine Ergänzung zu dem Geschilderten.

Der Gleichnisvorgang kann aus derselben Sphäre stammen wie der verglichene Gegenstand, oft aber wird eine eigenartige und gefühlsstarke Verbindung gerade dadurch bewirkt, daß der Parallelismus an verschiedenartigen Dingen aufgewiesen wird, daß die Ähnlichkeit sich am Heterogenen zeigt. So können die Gleichnisse Kontrastbilder zur Haupthandlung geben, z. B. im zweiten Buch der Ilias. Uns erscheinen diese Bilder manchmal grotesk und unästhetisch, weil wir vom Standpunkt der Kultur aus mehr die Differenzen der Dinge sehen und uns nicht in die Seele eines Dichters versetzen können, der noch viel natürlicher und monistischer denkt, der gleichsam die ganze Welt seiner Erfahrung in sich begreift und mit seinem Gefühl durchtränkt. Jeder der beiden parallelen Vorgänge kann für sich sinnlich anschaulich sein, durch die Nebeneinanderstellung und Vergleichung findet aber eine Erhöhung der Gefühlswirkung statt, erhält das inhaltlich Gemeinte einen stärkeren Ausdruck. Man könnte ein charakterisierendes und ein schilderndes Gleichnis unterscheiden. Das schildernde malt mehr ein gleichartiges Stimmungsbild, es gibt eine parallele Handlung. Das charakterisierende dient meist der stärkeren Hervorhebung des Ausdrucks einer Eigenschaft. Oft läßt es sich äußerlich als Umschreibung eines Adverbiums oder Adjektivs fassen. In beiden Fällen ist das Gleichnis eine Steigerung, eine Verstärkung des Eindrucks der geschilderten Handlung. Auch wenn es etwa nur eine Maßbezeichnung darstellen will, ist es Mittel eines größeren Eindrucks, einer reicheren Vorstellung. Durch die Anknüpfung an die eigentliche Handlung und die gefühlsmäßige Beziehung des Dichters wird das Gleichnis nach einer bestimmten Richtung gelenkt. Der einheitliche Zielpunkt liegt im *tertium comparationis.* Die Ausschmückung geht meist viel weiter und erscheint oft als Beiwerk, ist aber notwendig, um ein Bild und eine Vorstellung zu geben. Wenn die Vergleichung sich weiter durchführen läßt, als das *tertium comparationis* es verlangt, so ist das nicht von besonderer Wichtigkeit. Jene Verbindungen sind oft vielleicht unbewußte Assoziationen, und wir sehen da, wie der Dichter immer neue Beziehungen schafft, wie Bild und Handlung sich in ihm entwickeln. In manchen Partien der Ilias ist die sukzessive psychologische Entstehung der Gleichnisse besonders deutlich, so daß

wir hier geradezu eine individuelle Eigentümlichkeit des Dichters erblicken. Das Gleichnis erhält eine selbständige Handlung, es führt ein gewisses Eigenleben, es entwickelt sich weiter. Bei dem Fortgang muß sich natürlich die Beziehung zur Haupthandlung lockern, der Gesichtspunkt bleibt nicht mehr derselbe, sondern verschiebt sich. Es können so verschiedene Vergleichspunkte auftreten, wodurch immer wieder ein Anschluß an die Haupthandlung erreicht wird. Der Dichter redet im Gleichnis eine neue Sprache, er schafft in besonderer Stimmung Bilder und Symbole. Aber was er schafft, ist bedingt durch die Beziehung auf die eigentliche Handlung. Je nachdem das Bewußtsein dieser Verbindung im einzelnen Moment mehr oder weniger hervortritt, wird der Vergleichspunkt stärker hervorgehoben oder das Gleichnisbild wird frei ausgeschmückt. Ist das Gleichnis zu einem gewissen Abschluß gelangt, dann kehrt der Dichter gewöhnlich mit Wiederanknüpfung der Beziehung zur eigentlichen Darstellung zurück. Nun kann aber das Gleichnisbild selbst wieder neue Bilder hervorrufen. Nachdem einmal eine Analogie gefunden ist, tauchen leicht andere auf. Der Gefühlszustand, der zur Bildung des Gleichnisses geführt hat, dauert fort und schafft neue Gleichnisse. Die Gleichnissprache wird gewohnter. Es kann so eine Häufung von Gleichnissen entstehen wie im zweiten Buch der Ilias, und dabei treten oft Gleichnisse aus verschiedenen Sphären nebeneinander. Der gemeinsame Vergleichspunkt wird dadurch besonders stark hervorgehoben. Das zügellose Schwelgen der Phantasie in Bildern ist aus orientalischen Sprachen bekannt. Der Bilderreichtum dieser Völker ist ein Zeichen, daß ihnen feste Begriffe oft fehlen und die Sprache noch nicht ein ausgebildetes Mittel von praktischem Nutzen ist. Beim Dichter deuten die Gleichnisse auf einen Reichtum individuellen seelischen Lebens.

Das Gesagte gilt von Gleichnissen, die wirklich von dem Dichter erlebt werden. Die Assoziation und Ausbildung wird sich bei dem wirklich ursprünglichen Dichter meist unbewußt vollziehen, der kultivierte kann aber auch bewußt auf die Suche nach Gleichnissen gehen und wird die Gestaltung mehr gedankenmäßig bewirken. Die poetischen Bilder haben das Schicksal der künstlerischen Formen überhaupt, bald traditionell und konventionell zu werden. Das eigenartige, individuelle Gleichnis wird bald gewohnt und typisch, weil es entweder derselbe Dichter öfters gebraucht oder seine Nachahmer, weil es ein gewöhnliches poetisches Schmuckmittel wird. Durch das häufige Vorkommen wird die Wirkung auf den Genießenden zweifellos abgeschwächt, wie auch die Gefühlsbeziehung beim Schaffenden selbst verloren geht. Was früher ein anschauliches Bild war, wird zu einer bloßen Redensart, man empfindet dabei höchstens eine Steige-

rung der Vorstellung. Namentlich bei Vergleichen tritt diese Entwertung häufig auf. So erhalten wir eine Masse alltäglicher, volkstümlicher Vergleiche, wie wir sie schon in der Ilias finden (wie Ares, wie ein Gott, wie ein Vater usw.).

Die Gleichnisse bei Homer verwenden ja auch schon vielfach typische Motive, aber besonders bei den älteren läßt sich noch gut das psychologische Werden erkennen. Gleichnisse sind ja viel weniger volkstümlich als Vergleiche, darum auch viel poetischer und kunstmäßiger. An ihnen kann sich die Stärke der dichterischen Schöpfungskraft zeigen, aber auch das Ringen des Künstlers nach Gestaltung. Ein Dichter wie Homer hat noch keine technisch vollkommen ausgebildeten Formen vor sich, er muß sich diese selbst erst schaffen. Er muß viel mehr mit dem Stoff kämpfen als ein späterer Dichter, und es ist klar, daß er manchmal für uns etwas ungeschickt erscheint, daß er selten eine abgerundete und polierte Komposition bieten kann. In der Ilias finden sich zum erstenmal in der griechischen Literatur große Gleichnisse. Besonders in den älteren Partien tragen sie noch deutlich die Merkmale einer sukzessiven Entstehung. Wir sehen das Ringen des Dichters mit dem Material seines Erlebens, wir fühlen und erkennen seine Freude am Gestalten von Handlung und am Ausmalen von Bildern. Man kann nachempfinden, wie der Dichter oft starke visuelle, akustische oder motorische Vorstellungen gehabt haben muß. Eigenartig ist, wie er das Werden des Bildes, die Entwicklung und Handlung darstellt. Es wird viel mehr die Aktion als der Gegenstand verglichen. Zwei irgendwie parallele Vorgänge sind verbunden, und zwar werden überwiegend körperliche Vorgänge und Bewegungen geschildert. Die geistige Welt gilt entweder als in ihren äußeren Wirkungen erschöpft oder als irrational, als Wirkungsgebiet willkürlicher göttlicher Kräfte, das noch nicht zu beschreiben und zu berechnen ist. In der Neuzeit sucht das Gleichnis mehr einen geistigen Ausdruck, weil das Seelische sich viel höher entwickelt hat und die körperlich-motorischen Elemente zurückgedrängt sind. Durch die psychologische Entstehung erklären sich auch Weiterführungen und Ausschmückungen. Die Assoziationen wirken fort in dem Dichter, er gibt sich dem Lauf der Vorstellungen hin, er sieht innere Bilder, er empfindet eine Freude am Ausmalen. Bei jener Weiterführung ist natürlich eine Verschiebung des Vergleichspunktes oder der Satzkonstruktion kaum zu vermeiden. Auch bei der Wiederanknüpfung an die eigentliche Handlung sind Inkongruenzen häufig. Gewöhnlich findet ein Wechsel von Subjekt und Objekt statt derart etwa, daß das Objekt im Gleichnissatz Subjekt im Nachsatz wird. Manchmal ist dieser Wechsel darin begründet, daß der Dichter das Verbum ins

Aktivum setzt, offenbar weil er passivischen ebenso wie unpersönlichen Ausdruck nicht liebt und die Konstruktion dadurch schwerfällig würde. Es mag logisch genommen in manchen Gleichnissen Überflüssiges und Unpassendes stehen, psychologisch läßt sich das meiste als notwendig und als künstlerisch berechtigt begreifen. Logisch betrachtet muß ja jedes Gleichnis hinken, da es Analogie und keine Identität bietet. Oft sind die Gleichnisse nur erweiterte Vergleiche, aber der Charakter eines Bildes und einer Handlung zeichnet sie vor jenen aus. Wenn das Bild eine gewisse Undeutlichkeit enthält, so muß man bedenken, daß es auf den Gefühlseindruck hin gestaltet ist und daß die scheinbare Undeutlichkeit diesen oft sogar fördert. Die Vergleichung wird ja vom Genießenden nicht wirklich gedankenmäßig vollzogen, sondern in ihm wirkt nur die Gefühlsverbindung. Der überlegende Leser wird allerdings einige Inkongruenzen gewahren (namentlich wenn ihm die Originalsprache nicht geläufig ist und er übersetzen muß), aber man mache sich klar, daß ja die homerischen Gedichte mündlich vorgetragen wurden, daß sie aufs Hören berechnet sind. Dabei wird natürlich das Bild erst lebendig durch weitere Ausführung und Betonung, durch Entwicklung einer Handlung. Der Hörer nun hat am Schluß nicht mehr die logischen Beziehungen genau im Sinn, wohl aber den gefühlsmäßigen Gesamteindruck, auf den es dem Dichter ankommt. Darum sind Ausschmückungen nötig, und darum beeinträchtigen Verschiebungen durchaus nicht die Wirkungen. Homers Zeitgenossen waren poetische Gleichnisse noch ungewohnter als uns, darum müssen diese wohl auch stärker und gefühlsmäßiger gewirkt haben. Der Dichter ist noch souveräner in der Auswahl der Bilder. Er nimmt sie aus allen möglichen Sphären, denn die ganze Welt ist ihm Material seiner Kunst. Wir mit unserer ausgebildeten Kultur sind eben durch diese Ausbildung viel mehr beschränkt, das Gebiet des Ästhetischen ist begrifflich schärfer begrenzt. Wir dürfen Homer nicht ästhetische Unwürdigkeit in den Gleichnissen zum Vorwurf machen. Er kennt noch keine so strenge Scheidung zwischen höheren und niederen Gebieten der Natur, er ist noch nicht so sentimental, um etwa den Vergleich eines gefallenen Kriegers mit einem Wurm oder den der umhergezerrten Leiche des Patroklos mit einer gespannten Stierhaut als unpassend zu empfinden, ihm kommt es nur darauf an, den Zustand oder Vorgang nach einer bestimmten Richtung hin für Gefühl und Empfindung deutlich zu machen. Selbstverständlich stehen auch schon die Dichter der Ilias und Odyssee auf dem Boden einer Tradition. Vergleiche etwa mit dem Löwen sind schon konventionell, aber das ausgeführte Gleichnis wird wenigstens bei den guten Dichtern eigenartig durch die persönliche, bildliche Gestaltung.

In der Ilias haben die Gleichnisse noch mannigfaltige Formen, da sie noch nicht fest und starr ausgebildet sind, in den jüngeren Teilen der Ilias sind sie aber schon viel gleichmäßiger. Sie werden allmählich bewußter und feiner ausgearbeitet, die Beziehungen und Vergleichspunkte werden mehr betont, die Ausschmückung ist weniger reich. Das Sinnliche und Gefühlsmäßige tritt zurück, das Gedankliche mehr hervor. So wird das Gleichnis allmählich eine poetische Form, die als bewußtes Mittel dienen kann, um Geistiges zu veranschaulichen, um Unaussprechliches symbolisch und bildlich darzustellen. Nicht mehr die körperliche Bewegung dient jetzt hauptsächlich als Vergleichsgegenstand, sondern der Sinn richtet sich auch auf Gestalt, Form und Seele. Bei epigonenhaften Nachahmern sehen wir die Gleichnisse zu schematischen Redewendungen herabsinken.

Auch aus der äußeren Form läßt sich die psychologische Stellung des Gleichnisses im Kunstwerk erkennen. Das ausgeführte Gleichnis ist folgendermaßen in die Handlung eingesetzt: (Vordersatz) — »wie« (Gleichnis) — »so« (Nachsatz)... Dabei ist die Verknüpfung am Anfang und Schluß deutlich. Die Beziehung kann natürlich am Schluß etwas verändert sein, es kann durch das Gleichnis auch ein gewisser Fortgang der eigentlichen Handlung mit dargestellt sein. Oft gibt der Vordersatz eine allgemeine Beziehung, der Nachsatz dann eine speziellere. Die wichtigen Punkte sind manchmal durch wörtliche Übereinstimmung hervorgehoben, auch das ist psychologisch bezeichnend. Mit der höheren Ausbildung der Gleichnisse wird die primitive, umständliche Art der Verknüpfung vereinfacht. Das Gleichnis hat dann meist entweder nur am Anfang oder nur am Ende einen deutlichen Anschluß an das Verglichene. Die ursprünglich flüssige Form wird immer mehr fest und starr.

Das Gleichnis eines wirklichen Dichters trägt das Zeichen seiner Subjektivität. Eine andere Frage ist, ob das Gleichnis ein Kulturbild gibt. Nur selten wird man diese Frage direkt bejahen können. Der poetische Ausdruck bleibt gewöhnlich hinter dem gegenwärtigen Leben zurück. Der Dichter, schon durch die Verwertung traditioneller Regeln gebunden, nimmt Inhalte und Formen aus einer früheren Zeit. So hat auch das Gleichnis meist etwas Archaisches und gibt Bilder, die den Zuständen zur Zeit des Dichters nicht mehr genau entsprechen, es weist oft inhaltlich auf eine schon vergangene Kulturstufe. Wenn wir die Kultur zur Zeit der Entstehung der Ilias allein aus den Gleichnissen erschließen sollten, würden wir zweifellos ein falsches Bild und eine falsche Datierung erhalten. Es ist sicher charakteristisch, daß in den älteren Partien der Ilias die Gleichnisse hauptsächlich dem Leben der wilden Tiere entstammen. Der Dichter schildert hier nach eigener

Anschauung und Beobachtung, wir dürfen wohl vermuten, daß er selbst auf die Jagd gegangen ist. Aber Jagen war doch nicht mehr die Hauptbeschäftigung des damaligen Menschen, der Dichter setzt einen früheren, primitiven Kulturzustand voraus. Mit der höheren Ausbildung der Gleichnisse wird auch der Stoff aus einer späteren Kultursphäre genommen. Wir sehen so in jüngeren Gleichnissen das Tier vorzugsweise als Haustier auftreten. Es ist also eine analoge Entwicklung zu konstatieren wie in der Wirklichkeit, nur darf man die Entwicklung im Leben und in der Kunst nicht zeitlich genau parallel setzen. Die in den Gleichnissen geschilderte Kultur bleibt in einem relativ gleichen Abstand hinter der wirklichen zurück. In den Gleichnissen der Odyssee steht meist das eigentümlich menschliche Leben im Vordergrund. Das deutet auf eine Epoche, in welcher der Mensch zu größerer geistiger Selbständigkeit erwacht ist. Auch in anderer Hinsicht können wir eine Entwicklung in der Vorstellungswelt der Gleichnisse wahrnehmen. Wir finden z. B. in alten Gleichnissen der Ilias mitunter noch Reste von mythischen Vorstellungen primitiver Zeiten. Dann sehen wir die Götter als Kräfte in der Natur wirken, später aber werden sie mehr und mehr veranschaulicht und schließlich gelten sie als bloße Namen für natürliche Vorgänge, oder es fallen gar in der Beschreibung der Vorgänge auch die göttlichen Namen weg, so daß alles naturgemäß erscheint. Auch hier ist die Entwicklung der Vorstellung in den Gleichnissen der wirklichen nicht ohne weiteres zeitlich gleichzusetzen. Man kann wohl aus den Gleichnissen einiges über das individuelle Leben des Dichters und den Kulturzustand schließen, aber man muß immer traditionelle Elemente und Archaismen beachten. Man muß sich klar sein, daß der Dichter in den Gleichnissen kein Gesamtbild seiner Persönlichkeit und seiner Zeit geben kann und will, daß wir nur Teile erhalten und das Ganze nicht erraten können. Vor allem hat man sich hier zu hüten vor Schlüssen *ex silentio*. Das Weltbild, das uns die Gleichnisse bieten, stellt uns, besonders in der Ilias, eine gewisse subjektive Ergänzung des Weltbildes dar, das uns die eigentliche Handlung vor Augen stellt. Darum sind die Gleichnisse so selten aus demselben Kreis genommen, in dem die eigentliche Handlung spielt (so menschliche Kampfszenen), sondern aus Gebieten der äußeren Natur (Tiere, elementare Naturvorgänge usw.), welche die Handlung des Epos kaum berührt. Der Lebensweise seiner sagenhaften Helden steht der Dichter ja schon ganz fern. Paul Cauer[1]) hält die Gleichnisse für Produkte jonischer

---

[1]) Grundfragen der Homerkritik, 2. Aufl., S. 419. Vgl. über Archaisierung auch Arthur Platt, *Homer's Similes (Journal of Philology* 24 [1896], S. 28 ff.).

Sänger und meint: »Ihren Zuhörern waren tatsächlich Situationen des Kampfes viel weniger vertraut als Vorkommnisse aus dem Leben des Jägers, Hirten, Ackerbauers«.

Aus dem vorhergehenden ist erklärlich, daß wir in den Gleichnissen namentlich der Ilias archaische Elemente finden, die vielleicht gar nicht mehr in die Zeit des Dichters passen. So denken wir unleugbar bei der lebendigen Schilderung mancher alten Gleichnisse an bildliche Darstellungen aus der mykenischen Zeit. In manchen Tierszenen hat man direkt in Thema und Auffassung ähnliche Bildwerke aufgewiesen. Auf solche Parallelerscheinungen weist jetzt besonders Franz Winter[1]) nachdrücklich hin. Aber dadurch, daß er auch zeitliche Parallelen herstellen will, kommt er zu unrichtigen Schlußfolgerungen. Gewiß erinnern manche Gleichnisse an kretisch-mykenische Darstellungen, andere an solche des geometrischen, ornamentalen Stils, aber das berechtigt noch nicht, hier eine unmittelbare Wechselwirkung von bildender Kunst und Poesie zu sehen. Es lebt in den alten Gleichnissen noch etwas von dem Sinn der mykenischen Kultur, dem Sinn für frische, lebendige Wirklichkeit und Beobachtung der Welt, aber das kann in einem gottbegnadeten Dichter gewirkt haben, auch wenn er lange nach dem Zusammenbruch dieser Kultur lebte und in die Sagen und Gebräuche der alten Zeit mit seiner schaffenden Persönlichkeit sich einzufühlen wußte. Die späteren Nachahmer konnten sich nur in konventionellen Formen bewegen. So sind die Verschiedenheiten der Gleichnisse vor allem durch die Verschiedenheit der dichterischen Individualitäten bedingt. Der ursprüngliche, wirkliche Dichter schafft eine lebensvolle Welt, der Nachahmer kann nur Umrisse entwerfen. — Gegen Fr. Winters Ansichten hat Th. Plüß[2]) polemisiert. Er geht darin zu weit, daß er überhaupt keine Scheidung nach Zeitstufen für möglich hält. Winter war allerdings in der Auswahl der Beispiele für schematische, formelhafte Gleichnisse nicht ganz glücklich. Er hätte sie mehr aus sicher jüngeren Partien der Ilias nehmen sollen. Es ist unmöglich, die Masse der Gleichnisse als eine einheitliche anzusehen. Man findet stilistisch-formale und inhaltliche Unterschiede, die es nötig machen, verschiedene Gruppen zu bilden, und sich unter der Annahme einer einzigen dichterischen Persönlichkeit nicht erklären lassen. Wenn wir Darstellungen aus dem Tierleben haben, in denen das wilde Tier genau beobachtet wird und der Mensch noch nicht als selbständiger Gegenstand der Kunst auftritt,

---

[1]) Gercke-Norden, Einleitung in die Altertumswissenschaft II, S. 161 ff.; auch Neue Jahrb. f. d. kl. Altertum 1909, XXIII, S. 681 ff.

[2]) Zeitschr. f. d. Gymnasialwesen 1910, LXIV, S. 612 ff.

anderseits Gleichnisse, wo das Tier nur noch ein praktisches Mittel des Menschen ist und nicht mehr ausführlich geschildert wird, und dann solche, in denen das menschliche Leben überall im Vordergrund steht, oder solche, welche die Götter selbst vermenschlichen, so sehen wir da verschiedene Entwicklungsstufen menschlicher Kultur. Wenn man auch Plüß zugeben wollte, ein Dichter könne »zu einer Zeit drei nah verwandte Bedürfnisse empfunden haben, durch Vergleichung des heroisch Menschlichen mit Tierischem etwa Vorstellung und Gefühl von etwas animalisch Elementarem, durch Menschengleichnisse gefühlsstarke Vorstellungen von elementar Menschlichem, durch Göttervergleiche die Idee von etwas übermenschlich Außerordentlichem auszudrücken« (S. 615), so muß man doch sagen: das wäre möglich, wenn er diese Bedürfnisse in einer einheitlichen Weltauffassung vereinigte und sie auch auf seine individuelle Art, durch seinen persönlichen Stil auszudrücken verstände. Aber die Unterschiede in den Gleichnissen gehen viel tiefer, es sind starke Qualitätsunterschiede, Unterschiede sowohl in der ganzen Art der Anschauung und Vorstellung wie in der technischen Darstellung.

Die Erörterungen von Plüß entspringen aus seinen Grundansichten über Wesen und Zweck des Gleichnisses, wie er sie in der »Festschrift zur 49. Vers. deutscher Philologen u. Schulmänner, Basel 1907«, S. 40 ff. entwickelt hat[1]. Plüß kämpft, offenbar angeregt durch die Theorien Th. A. Meyers, gegen die alte Lehre, die das Wesen des Gleichnisses in der Anschauung und seinen Zweck in der Veranschaulichung sieht. Der Begriff der Anschauung ist allerdings sehr vage, weil er in verschiedenem Sinn gebraucht wird. Von einer wirklich sinnlichen Anschaulichkeit kann man bei der Poesie kaum reden, sinnlich anschaulich sind streng genommen nur die geschriebenen oder gedruckten Worte. Aber man spricht auch von der Anschaulichkeit innerer Bilder und Vorstellungen. Der Dichter nimmt ja niemals das sinnlich Anschaubare direkt auf, sondern in seinem Geist umkleidet es sich mit mancherlei Vorstellungen und Gefühlen, mit Erinnerungsbildern, mit Phantasie und Stimmung. Erst dadurch erhält das Aufgenommene eine Gestaltung, und erst dann wird ihm durch das Schaffen des Dichters ein äußerer Ausdruck verliehen, so daß es wirklich ein persönliches dichterisches Produkt ist. Der Poet wird bei seinem Schaffen meist lebhafte innere Bilder haben, und vielleicht hat sie der Dichter in früherer Zeit in höherem Grade als der moderne, da seine sinnliche Anschauung noch stärker ist und folglich auch ihre

[1] Vgl. auch seine Aufsätze: Neue Jahrb. f. d. kl. Altertum 23 (1909), S. 304 ff. und 25 (1910), S. 465 ff.

Reproduktion im Geist. Die Lebhaftigkeit braucht nicht aus Klarheit und Deutlichkeit zu entspringen, sie wird vielmehr hauptsächlich auf dem Gefühls- und Stimmungswert beruhen. Die Art der Anschauung ist bei den verschiedenen Individuen verschieden, da wir mit den Ungleichartigkeiten der Anschauungs- und Vorstellungstypen zu rechnen haben. Ebenso kann sie auch in dem Genießenden unterschiedlich sein. Wenn der Hörer oder Leser etwa eines Gleichnisses innere Bilder vor sich sieht, so werden diese, falls er nicht ein besonders starker visueller Typ ist, meist ziemlich schwach und undeutlich sein; was aber mit Notwendigkeit wachgerufen wird, ist der Gefühlseindruck, der Stimmungsgrund, der Gleichnis und Verglichenes verbindet. Plüß nimmt eine zu scharfe Scheidung zwischen Anschauung und Vorstellung an. Beide zeigen sich gewöhnlich in Verbindung, und gerade die Poesie gibt ein Ineinander von beiden: das Sinnliche wird dadurch vergeistigt und das Geistige versinnlicht. Es ist daher einseitig, das Wesen des Gleichnisses, wie Plüß tut, in die Vorstellung zu setzen. Unter einer »empfindungsstarken Allgemeinvorstellung« kann man sich schwer etwas denken. Durch seine Voraussetzung wird aber Plüß veranlaßt, das Bewußte und Gedankenmäßige als das Wesentliche anzusehen. So kommt er dazu, in die Gleichnisse Ideen hineinzuinterpretieren, die weder dem Dichter noch dem Genießenden zum Bewußtsein kommen können. Das Bild in dem Dichter gestaltet sich nicht durch logische Beziehung, sondern durch psychologische Verbindung, es entsteht überwiegend unbewußt, und auf Grund nicht einer Vorstellungseinheit, sondern einer Gefühlseinheit; gerade dadurch empfängt auch der Genießende eine unmittelbare Wirkung, wird er durch das Mit- und Nacherleben in eine Stimmung versetzt, die der des Schaffenden ähnlich ist. Der Leser eines Gleichnisses vollzieht keine genaue Vergleichung, sondern erhält einen unmittelbaren seelischen Eindruck, der ihm zum Genuß und Verständnis des Kunstwerks hilft. Plüß muß beim Suchen nach Vergleichspunkten auf Subtilitäten verfallen, weil er eine logische Genauigkeit fordert und nur so Einheit und Notwendigkeit zu finden meint. Aber die wirkliche Einheit und Notwendigkeit liegt in dem gefühlsmäßigen Erleben des Dichters, das nach Ausdruck drängt und durch diesen mit gleicher Notwendigkeit das Nacherleben des Genießenden veranlaßt. Es spielen dabei nicht nur Vorstellungen mit, sondern auch Gefühle und meist auch sinnliche Empfindungen. Innere Bilder sind ja oft von motorischen Empfindungen begleitet. Die reproduktiven Faktoren sprechen bei den Gleichnissen, wie bei jedem dichterischen Schaffen, zwar stark mit, aber sie sind nicht allein ausschlaggebend. Plüß betrachtet die Gleichnisse nur von *einer* Seite, er nimmt nur *eine* Gruppe von ihnen

heraus und betrachtet sie nicht als Erzeugnisse des ganzen dichterischen Lebens. Gewiß ist es richtig, daß das Gleichnis manchmal die Gesamtvorstellung eines Vorgangs gibt, aber durchaus nicht immer. Gewiß kann das Gleichnis zum Symbol werden, zum Ausdruck von etwas Unaussprechlichem, aber das ist vornehmlich das entwickelte Gleichnis, das etwas Geistiges zur Darstellung bringen will. Wo zwei konkrete sinnliche Vorgänge nebeneinandergestellt werden, der eine so anschaulich wie der andere, kann man davon nicht reden. Wenn Plüß sich gegen die innere oder Phantasieanschauung wendet und dem Anschauungsrealisten den Vorstellungs- und Gefühlsidealisten gegenüberstellt (Neue Jahrb. 23, S. 309), so bezeichnet er hier zwei Extreme; der wirkliche Dichter aber muß von beiden ein Stück in sich tragen. Die gesteigerte Phantasieanschauung für sich wird vage und braucht keinen Gefühlsausdruck zu geben. Aber der Dichter weiß eben die Phantasieanschauung zu benutzen, sie mit Gefühl und Vorstellung zu durchtränken, ihr poetischen Ausdruck zu verleihen.

Paul Cauer[1]) erklärt die Entstehung der Gleichnisse in der Hauptsache aus der Freude des Dichters am Ausmalen. Das ist zum Teil richtig, aber zu weit geht es wieder, wenn Cauer sagt, der Dichter male nun in seiner Phantasie aus purer Freude das plötzlich auftauchende Bild, »ohne zu überlegen, ob dadurch die Deutlichkeit der Hauptdarstellung gefördert oder geschädigt wurde«. Dann wäre das Gleichnis für den Dichter kein notwendiges künstlerisches Mittel mehr. Darin zeigt sich eben der Dichter, daß er die Haupthandlung durch Gleichnisse nie direkt stört, sondern, wenn auch auf einem scheinbaren Umwege, fördert und das ästhetische Interesse des Genießenden wach erhält. Er hält seine Phantasie in Grenzen, er malt die Bilder so weit aus, wie sie ihm als poetische Mittel der Darstellung dienen können, er gibt Abwechslung, neue Anregung, Spannung oder auch Beruhigung. Homer geht allerdings manchmal weit in der Ausmalung, aber man fühlt dabei doch immer, daß sie irgendwie berechtigt ist und einen gewissen Zweck hat, und empfindet sie kaum als störend für die Haupthandlung. Recht fein zeigt Cauer, wie die Gleichnisse einen Übergang vom Sinnlichen zum Geistigen darstellen, wie sie eine neue Art bieten, die Welt zu betrachten, und die Bildung von Metaphern und allgemeinen, abstrakten Begriffen vorbereiten können.

R. M. Meyer[2]) faßt das Gleichnis als eine verdeutlichende Analogie auf. Hier ist der Begriff »verdeutlichend« zu eng. Man muß ihn wenigstens im Sinn der Steigerung des ästhetischen Eindrucks über-

---

[1]) Grundfragen der Homerkritik, 2. Aufl., Leipzig 1909, S. 410 ff.

[2]) Neue Jahrb. f. d. kl. Altertum 1908, S. 63 ff.

haupt nehmen, sei es der sinnlichen oder der geistigen Anschauung, des Gefühls und der Stimmung oder der Vorstellung. Das Fortschreiten des dichterischen Schaffens, die Beziehungen, die der Poet in seiner Seele knüpft, drücken sich darin aus. R. M. Meyer faßt den Gang im allgemeinen richtig auf, wenn er S. 71 sagt, es werde bei der Entstehung des Gleichnisses eine erhöhte Gefühlslage vorausgesetzt, wo sie nicht erstarrt sei, hieraus ergebe sich das Bedürfnis, in Stimmungen zu verweilen, und damit das Suchen nach verwandten Momenten.

Wozu eine logische Auffassung des Gleichnisses führt, kann man an dem Aufsatz von P. Feucht[1]) in dem Abschnitt »Logik des Gleichnisses« ersehen, wo eine ganze Anzahl von Gleichnissen auf ihre Stichhaltigkeit geprüft werden. Danach muß man dem Dichter Widersinniges zumuten und zu einer Verurteilung des Gleichnisses kommen. Man kann auch nicht, wie P. Feucht es tut, kritische Freiheiten auf der Wage gegen poetische Freiheiten abschätzen, sondern man muß die ganze Betrachtungsweise ändern. P. Feucht sucht dann doch einen Sinn und Zweck der Gleichniskunst zu finden, nämlich »die Erhebung über die Widersprüche der Erscheinungswelt zur Einheitlichkeit der Kräfte, zur Erkenntnis vom goldenen Schnitt des Kosmos« (S. 198). Diese Auffassung legt dem Gleichnisse logische und moralische Zwecke unter, sie steckt seine Ziele zu hoch und verbindet es zu wenig mit dem unmittelbaren Schaffen des Dichters und der Struktur des Kunstwerkes.

Die Frage: sind die Gleichnisse überhaupt notwendig oder entbehrlich? ist in dieser Form so sinnlos wie etwa die Frage nach der Notwendigkeit des Reims oder dem Gebrauch des Verses im Drama. Das Gleichnis ist ein poetisches Kunstmittel; ob und inwieweit der Künstler das benutzt, liegt in seinem Ermessen. Wir können von ihm nur verlangen, daß er ein Kunstwerk schafft, daß er ästhetischen Eindruck erzielt; mit welchen Mitteln er das erreicht, ist eine sekundäre, sozusagen historische Frage. Hier ist die persönliche Veranlagung, die ganze Individualität des Dichters und der Charakter seiner Zeit, seine Entwicklungsstufe in Betracht zu ziehen. Ist nicht der gleiche Zweck durch verschiedene künstlerische Mittel zu erreichen? Und können diese Mittel im gestalteten Ganzen nicht alle in gleicher Weise notwendig sein? Für manche dichterische Persönlichkeiten und für manche Zeiten ist das Gleichnis psychologisch und technisch ein notwendiges Mittel der Darstellung, aber die Anwendung des Mittels ist verschieden, und auch der Zweck kann verschieden sein. Die

---

[1]) Zeitschr. f. Philosophie u. Pädagogik 17 (1910), S. 185 ff.

homerischen Gleichnisse sind in ihrer Ausbildung spezifisch homerisch. Das Gleichnis entspringt aus dem Wesen der Sprache überhaupt, es entspringt auch aus dem Wesen der besonderen poetischen Sprache und dem psychischen Zustand des Dichters. Der Mensch schafft sich Bilder in der Sprache, »uneigentliche Ausdrücke«, weil die eigentlichen nur einen engen Bezirk der Erscheinungswelt bezeichnen können. Darüber hinauszugehen kann ein praktisches Bedürfnis treiben (Maßbezeichnungen, Vergleiche usw.), aber auch ein intellektuelles und gefühlsmäßiges. Die Befriedigung des Bedürfnisses kann von einem starken Lustgefühl begleitet sein, das dazu treibt, über das Bedürfnis hinaus Bilder zu schaffen, der gestaltenden Phantasie Spielraum zu lassen. Es gibt Persönlichkeiten, die diesen Drang besonders stark fühlen, es gibt ganze Völker, die ihre Sprache mit einem verschwenderischen Bilderreichtum ausstatten, wie die orientalischen. Aber das ist ein Extrem: aus der Not ist Fülle geworden, beides ist ein Zeichen, daß die gesetzmäßige Ordnung noch fehlt. Beide Formen sind gleichsam noch Vorstufen der kultivierten Sprache. Beim kunstmäßigen Dichter nun entsteht der Drang nach bildlichem Ausdruck gerade auf Grund der kultivierten Sprache, aus der Sehnsucht, über sie hinwegzukommen und dem, was ihn bewegt, einen besseren, gefühlsmäßigeren Ausdruck zu verleihen. Darum schafft er sich eine neue, individuelle, dichterische Sprache. Er braucht als künstlerisches Mittel zur Erzielung ästhetischer Zwecke, was früher einmal ein Erzeugnis der unausgebildeten, undisziplinierten Sprache war, die nach höherem Ausdruck drängte. Das ausgeführte poetische Gleichnis ist ein Kunstmittel, das schon eine ziemlich lange Entwicklung der Poesie voraussetzt. Bei den orientalischen Dichtern scheinen im allgemeinen die kurzen Vergleiche zu überwiegen, wenigstens sind so weit ausgeführte Gleichnisse wie bei Homer selten, z. B. im Rigveda [1]), auch noch bei Firdusi [2]). In der Ilias sind die ausgeführten Gleichnisse sogar etwas zahlreicher als die Vergleiche. Wenn in späteren Dichtungen (schon in der Odyssee) die Vergleiche wieder immer mehr die Oberhand gewinnen, so kommt das daher, daß sich nun wieder rückwärts aus den Gleichnissen kürzere Vergleiche bilden und daß die Dichter, durch die kultivierte Sprache erzogen, diese Mittel sparsamer anwenden. Bei Homer haben wir noch eine gewisse Freiheit des psychischen Erlebens in den Gleichnissen. Man kann ungefähr als allgemeine Entwicklung feststellen, daß, wie das Denken

---

[1]) A. Hirzel, Gleichnisse und Metaphern im Rigveda, Leipzig 1890.

[2]) H. Frommann, Über den relativen Wert der homerischen Gleichnisse (Progr. des Gymn. zu Büdingen 1882).

sich auf höhere Stufen erhebt, auch die Gleichnisse logischer und in der Form strenger werden, darum auch meist nicht so weit ausgeführt. Dabei wird auch ihr Gebiet in einer Hinsicht verengert, in anderer erweitert. Sie sind dann nicht mehr, wie meist in der Ilias, einfache Parallelisierungen physischer Aktionen, sondern dienen vielmehr der Vergeistigung, indem sie entweder das Abstrakte durch etwas Konkretes ausdrücken und so dem Sinnlichen des Gleichnisvorgangs einen geistigen Schimmer, dem Gedankenmäßigen der zu vergleichenden Vorstellung einen gefühlsmäßigen Ton verleihen, oder indem sie das Äußere durch eine Analogie aus dem seelischen Leben verinnerlichen. Aber diese Entwicklung hat keine unbedingte Gesetzmäßigkeit und duldet mancherlei Ausnahmen, die in der Hauptsache auf individuelle Verschiedenheiten zurückgehen. So gibt es Persönlichkeiten, die entweder aus wirklichem Gefühlsdrang oder aus Manier doch wieder ähnliche Bilder schaffen wie Homer in seinen Gleichnissen. Um einen Modernen zu nennen, erwähne ich Karl Spitteler, der homerische Gleichnisse mitunter geradezu nachahmt. Wir finden einzelne Eigentümlichkeiten der homerischen wieder, so z. B. lang ausgeführte Gleichnisse, welche die ursprüngliche Satzkonstruktion sprengen: »Und eben war's die Zeit, da scheidend sich verschönt der Sonne Angesicht und grüßt mit ihrem seelenvollen Blick ein letztes Mal die vielgeliebte Welt, und ihrem Gruß entgegen duften all die Auen und die Wälder, dankend für des Tages reiche Lust und Sehnsucht atmend, Wollust hauchend: einem Weibe gleich, das sich mit Leib und Seele gänzlich hingegeben dem geliebten Mann, und weil er scheidet, liegt sie noch auf ihrem Lager, schwelgend in Erinnerung, berauscht von Seligkeit, vom Liebessturm geknickt — und schon erfaßt er mit der Rechten jetzt die Tür, da dehnt sie nochmals ihm den üpp'gen Leib entgegen, breitet aus die duft'gen Arme, öffnet ihre Knie und sehnend aus den trunk'nen Augen ruft's: Auf Wiedersehn! und küssend wiederholt es der geschloss'ne Mund und wiederholt es schwellend jede Muskel, wiederholt es schmachtend jedes Glied und von dem Übermaß des Glückes ist versöhnt die Trennung« (Prometheus und Epimetheus, 2. Aufl., Jena 1906, S. 71); oder Gleichnishäufungen: »Inzwischen hatte sich des müß'gen Volkes mehr und mehr um ihn geschart, und enger immer schloß um ihn der Ring, und immer größer wuchs der Kreis von außen; wie wenn der Schnee mit immer dick'rer Hülle deckt den Stein, und gleich wie Fliegen auf der Frucht und Bienen um die Königin, und gleich wie wenn ein Hase liegt verendend in dem Klee und atmet noch und hebt den Kopf empor, und aller Orten regt sich's in der Luft, und unaufhörlich zieh'n herbei die Raben und die Krähen, stellen sich um ihn herum mit gierigem Gekrächz

und immer wieder färbt sich grau die Luft von neuen Haufen« (S. 73). Die germanische Poesie scheint im allgemeinen nicht zu weit ausgeführten Gleichnissen zu neigen, sie liebt mehr die Knappheit. Wenigstens finden sich in der älteren Dichtung fast nur Metaphern und kurze Vergleiche, und diese nicht übermäßig reich. Bekannt ist, wie noch das Nibelungenlied mit Gleichnissen äußerst spärlich bedacht ist, das höfische mittelalterliche Epos aber verwendet schon kunstmäßige Bilder. Also natürlich kann der Dichter auch durch Schlichtheit der Darstellung wirken und die Gleichnisse ganz oder fast ganz entbehren; aber ist das ein Grund, sie überhaupt zu verwerfen? Will man nur die einfache, monumentale Größe? So wenig man das in der Malerei ausschließlich fordert, sondern auch Bilder gelten läßt, die durch Ausführung von Details, durch scheinbare Nebensächlichkeiten doch eine großartige Gesamtwirkung erzielen, so wird man auch in der Dichtkunst den Schmuck der Gleichnisse nicht überall entbehren wollen.

Neben dem Gleichnis und dem Vergleich steht die Metapher, die eine gleichartige Entwicklung hat. Metapher und Gleichnis berühren sich vielfach. Aus der Metapher kann sich ein Gleichnis entwickeln, und umgekehrt kann ein Gleichnis zur Metapher zusammengepreßt werden. Es gelingt nicht, eins aus dem andern abzuleiten. Manche primitiven Gleichnisse (besonders die mit praktischem Zweck: Maßbezeichnungen, Vergleiche usw.) müssen durchaus selbständig entstanden sein ohne Einfluß einer Metapher. Die Metapher spielt für sich eine wichtige Rolle bei der ursprünglichen Ausdrucksweise, bei dem Ursprung der Sprache. Herder sagt von ihr: »Die genetische Ursache liegt in der Armut der menschlichen Seele und im Zusammenfluß der Empfindungen eines rohen Menschen« [1]). So ist die metaphorische Anschauungsweise ein notwendiges Stadium der Entwicklung. Die kunstmäßige poetische Metapher verdankt ihre Entstehung natürlich dem gesteigerten psychischen Erleben des Dichters und wird für ihn ein Mittel der Gestaltung. Sie ist demnach ganz eine Schöpfung des persönlichen Geistes und wird subjektive Prägung tragen [2]). Sicher ist sie in einer subjektiven Einheitssetzung begründet. Während bei den Gleichnissen die Einheit in der Beziehung ruht und sich also in einem Parallelismus, einem gewissen Dualismus offenbart, gibt die Metapher ein vollständiges Ineinander der beiden Glieder, schafft sie eine subjektive Einheit. Die allgemeine sprachliche Metapher hat das Schicksal, mit der Entwicklung der Sprache immer unpersönlicher,

---

[1]) Sämtl. Werke (Suphan) Bd. 5, S. 71.

[2]) Vgl. Emil Stern, Metapher und Subjektivität (Euphorion V [1898], S. 217 ff.).

abgeblaßter zu werden. Auch die kunstmäßige poetische Metapher kann, wenn sie traditionell wird, ihren ursprünglichen Charakter mehr und mehr verlieren und schließlich zur bloßen prosaischen Redensart werden. Aber darin zeigt sich eben die dichterische Persönlichkeit, daß sie neue, individuelle Metaphern und Bilder schafft. Bei Homer sind die individuellen, poetischen Metaphern noch ziemlich selten, in den ältesten Partien der Ilias kommen sie, soviel ich sehe, kaum vor. Homer läßt eben noch seine Bilder sich ausbreiten und verdichtet ihre Kraft nicht auf einen Punkt. Die Metaphern sind in vielen Fällen erst durch vorhergegangene Bilder und Gleichnisse bedingt und stellen so das Endglied einer Entwicklung dar.

Das homerische Gleichnis erscheint also als ein wesentlicher Bestandteil der homerischen Poesie, als ein Punkt, an dem man mehr als sonst die Persönlichkeit und den Prozeß des psychischen Erlebens bei dem schaffenden Dichter fassen kann. Homer steht für uns am Anfang der griechischen Poesie. Die Nachwirkung seiner Kunst auf die Literatur erstreckt sich über die Jahrhunderte hin, in manchem bis auf unsere Tage. Wie die Bilder und Gleichnisse Homers bei seinen Nachfolgern Nachahmungen und Modifikationen erfahren, schon bei Hesiod, wie sie bei manchen mehr, bei anderen weniger mit individuellen Elementen durchsetzt werden, das festzustellen wäre Aufgabe einer Entwicklungsgeschichte des Gleichnisses.

IX.

Die Lyrik Conrad Ferdinand Meyers[1]).

Von

Franz Baumgarten.

I.

»Die Gegenwart ist frech, die Abwesenheit aber, die vergißt, ist gedankenlos. Ich preise die gegenwärtige Abwesenheit, die Sehnsucht«, sagt Pescara, unter dessen Maske Conrad Ferdinand Meyer tiefe Geständnisse verborgen hat.

Aus Sehnsucht und Erinnerung fließt Meyers Lyrik.

Er war ein Einsamer, ein Kranker, erfüllt von der brennenden Sehnsucht, sich zu vergessen, sich verschenken zu können, eins zu werden mit den Menschen, mit der Natur, mit der Welt. Sehnsucht ist der Wunsch nach Ergänzung.

Eine neurasthenische Schüchternheit hemmte seine Lebensäußerungen. Er gehörte zu den Menschen, die in die Verdammnis gehen wegen eines unausgesprochenen Wortes, die das Glück, selbst wenn es sie bei der Hand faßt, vorübergehen lassen, weil sie nicht sprechen, nicht sprechen können.

Er hatte viel Vertraulichkeit, doch wenig Vertrauen. Er sprach gern mit Menschen und kam gern zu ihrer Seele, aber er kam von sehr weit: zwischen ihm und den Menschen stand trennend immer seine Einsamkeit. Er fühlte tief und warm für andere und die ganze Menschheit, aber er konnte sich nicht aussprechen: das Übermaß des Gefühls machte ihn stumm. Er ist der Mann der Hemmungen. »*Cette source vive et vivifiante de charité dont je sens la chaleur te dont je tâche involontairement de me rapprocher, mais que je ne possède pas.*« (C. F. Meyer an Bovet.)

Meyers Gedichte sind seine sichtbar gewordene Einsamkeit. Die Lyrik der Sehnsucht ist die Lyrik des Einsamen.

Meyer meinte, er hätte den Anschluß an die Menschen versäumt durch seine traurige Jugend, und die Brücke, die abgebrochen war, ließe sich nicht wieder aufbauen. Er meinte, sein Fremdsein, sein

---

[1]) Aus einer Biographie C. F. Meyers.

Einsamsein sei das Erbteil der verscherzten Jugend, und seine unselige, unstillbare Sehnsucht suche nach etwas unwiederbringlich Verlorenem, nach dem Ausruhen in einem vollen Genügen, wie es Menschen in ihrer Jugend zuteil werde, einem Glück, das ihm entgangen sei durch den Ausfall der Jugend.

»Verscherzte Jugend ist ein Schmerz
Und einer ew'gen Sehnsucht Hort,
Nach seinem Lenze sucht das Herz
In einem fort, in einem fort!

Und ob die Locke mir ergraut
Und bald das Herz wird stille stehn,
Noch muß es, wann die Welle blaut,
Nach seinem Lenze wandern gehn.« (Lenzfahrt.)

In Wahrheit aber mußte Meyers Sehnsucht ungestillt bleiben, weil ihn sein Wesen zur ewigen Einsamkeit verurteilte. Niemals verschulden äußere Umstände den Ausfall der Jugend aus einem Menschenleben.

Wohl aber gibt es Menschen, die ihre Wesensart der Möglichkeit, jung zu sein, im vorhinein beraubt hat. Diese pflegen äußeren Umständen schuld zu geben: sie nennen die versagte Jugend eine verscherzte Jugend. Verscherzte Jugend ist eine zart-optimistische Umschreibung eines Menschenlebens, aus dem das Schicksal die Jugend schon vor der Geburt gestrichen hat. Verscherzte Jugend ist eine metaphorische Bezeichnung für eine unstillbare Sehnsucht.

Jugend ist eine Frage an die Welt, die die Welt beantwortet. Alle die Erfüllungen, die die Jugend zu bringen pflegt, waren Meyer versagt. Ihm fehlte das Einssein, das Eins-werden-Können mit den Menschen, die Gabe, sich vollkommen auszusprechen, sich ganz verschenken zu können, das organische Verbundensein mit Leben und Welt, alles, was das Glück und Genügen der ungebrochenen Naturen ausmacht, alles, was eben in der Jugend am stärksten lebt und mit überströmender Fülle die Jugend zum schönsten Zeitalter macht. Darum konnte in seinem Leben keine Jugend blühen, darum mußte er ewig suchen nach dem, was er Jugend, seine verscherzte Jugend nannte.

»Daß ich einem ganzen vollen Glücke
Stillen Kuß auf stumme Lippen drücke ...
Einmal nur in einem Menschenleben —
Aber nimmer wird es sich begeben!« (Reisephantasie.)

Conrad Ferdinand hat nie einen Freund und nie eine Geliebte gehabt. Hier hungert eine Seele über sich hinaus, hier werden Hände ausgestreckt, die nie der jubelnde Händedruck eines Freundes trösten wird, hier steht jemand an dem Rand eines Abgrundes, über den nie

eine Brücke tragen wird zum ersehnten anderen Ufer. Hier wird ein Ruf ausgesandt, dem nur das Echo antwortet und die sinnlose Frage als Antwort ohne Sinn zurückschickt. Und hätte das Schicksal die Frau in seine Arme geführt, die geschaffen war, seinen Sinnen das meiste und seiner Seele das Höchste zu geben, auch dann wäre der Schmerzensschrei seiner Sehnsucht hinausgegangen in die Nacht der Einsamkeit, die um ihn war.

»Die Stunde rinnt! Das Leben jagt!
Wir haben uns noch nichts gesagt —
Bleib', bis es tagt!

Du darfst aus meinen Armen fliehn?
Und weißt ja nicht, wohin, wohin
Dich deine Rosse ziehn ...«

(Laß scharren deiner Rosse Huf.)

Verscherzte Jugend ist eine zur Unerfüllbarkeit verdammte Sehnsucht: ein ewiges Suchen. Der Sehnsüchtige sucht immer, daß er einmal ganz verstanden werde, daß er sich ganz erschließen könne; er sucht nach dem gütigen, erlösenden Zufall, nach dem Wunder, das nie kommen wird. Er meint, daß das Wunder sich eher ereignen könnte in der Ferne, die seine Sehnsucht mit Ahnungsschauern umkleidet. Der Reisende sucht nach seiner Ergänzung: Reisen ist seelische Erotik. Conrad Ferdinand Meyer blieb sein Leben lang ein eifrig Reisender.

»Längst beschrieb die Stirne sich mit Falten,
Doch die Füße wollen nicht veralten.
Durch das leichte Paar, das stets entflammte,
Bin ich der zum Reiseschritt Verdammte.« (Wanderfüße.)

Eine unerfüllte Sehnsucht ist eine ewig junge Sehnsucht, der Abglanz einer ewigen Jugend als Entgelt für der versagten Jugend Wirklichkeit.

»Von der Kelter nicht zur Kelter
Dreht sich mir des Jahres Schwung,
Nein, in Flammen werd' ich älter
Und in Flammen wieder jung.

Von dem ersten Blitze heuer,
Der aus dunkler Wolke sprang,
Bis zu neuem Himmelsfeuer
Rechn' ich meines Jahres Gang.« (Mein Jahr.)

Die Sehnsucht ist eine Rache an der Wirklichkeit, eine ewige Appellation gegen die Urteilssprüche des Lebens. Sehnsucht und Leben verwerfen sich gegenseitig. Die großen Sehnsüchtigen gleichen dem Pilger, den schöne Städte nicht festhalten und traurige nicht betrüben, da alles in ihm verbleicht unter dem Glanze, der ihn zum

Wallfahrtsort zieht. Das Leben der Sehnsüchtigen ist eine ewige Pilgerfahrt. Die Sehnsüchtigen sind ewig fremde Gäste dieser Erde.

Als junger Mensch hat Meyer die Devise eines Siegelrings: »*Pèlerin et Voyageur*« sich eingeprägt. Sein Leben sollte eine Illustration dieses Spruches werden. Seine ganze Laufbahn hat dieser Spruch als Gedichtmotiv begleitet; am Abend seines Lebens, schon unter dem Schatten der Krankheit, hat er ihn dann zu einem sein ganzes Sein umfassenden Gedicht ausgeweitet und als Epilog seines Lebens an das Ende seiner Gedichte gestellt. Es ist der Ausdruck seiner unruhigen Wanderlust, seines befremdenden Fremdseins unter den Menschen, seines unheimlichen Wissens um sein drohendes Geschick selbst zur Zeit des größten Glückes. Es ist das Symbol der Ewigkeit seines Heimwehs und seiner ewigen Heimatlosigkeit, das Gleichnis seines tiefsten Erlebens:

»Das Wort, das nimmer ich vergessen kann:
‚Da sitzt ein Pilgerim und Wandersmann'.« (Ein Pilgrim.)

Die Sophistik des Herzens, die sich nicht widerlegen läßt durch die Einsicht des Verstandes, belebt immer wieder die Hoffnung, wenn auch im tiefsten Innern die ängstlich unterdrückte, mit triebhafter Sicherheit geschaute Einsicht in die Unerfüllbarkeit der Wünsche lebt. Zwischen Hoffnung und Hoffnungslosigkeit, beides zugleich und keines von beiden, schwingt der Rhythmus der Sehnsucht. Aus dem heimlichen Wissen um ihre Hoffnungslosigkeit schöpft die Sehnsucht ihre ganze Glut, ihre Tiefe und Spannkraft. Die Sehnsucht ist scheu und verschlossen, sie fürchtet sich, verspottet zu werden um ihrer Hoffnungsfreudigkeit willen, deren sie sich selbst schämt. Darum trägt die Sehnsucht immer eine Maske. Verraten werden ist die einzige Furcht, erraten werden ist der unseligen Sehnsucht einziger Preis.

Hungernde Augen schauen heraus aus der Maske des Gleichmuts, unter der Meyer seine Sehnsucht, seinen Wunsch nach Verstandensein, seinen Wunsch nach Mitgefühl scheu verbirgt.

»In diesen Liedern suche du
Nach keinem ernsten Ziel!
Ein wenig Schmerz, ein wenig Lust
Und alles war ein Spiel.

Und ob verstohlen auf ein Blatt
Auch eine Träne fiel,
Getrocknet ist die Träne längst
Und alles war ein Spiel.« (Und alles war ein Spiel.)

Meyers Epik ist maskiertes Selbstbekenntnis. Seine lyrischen Gedichte sind Gleichnisse, symbolische Bilder seines Erlebens. Die strenge, marmorkalte Form seiner Gedichte, die Gefühlsferne seiner Epik, seine

Ruhe, das »stille Leuchten im Wesen und Gedicht«, sind die Maske seiner Sehnsucht. Sein Gefühl drängt in paradoxer Weise zur Selbstflucht und zur Selbstbetrachtung. Wie sein Lieblingsheld Hamlet ist er der Mann der Masken und der Selbstflucht.

»Diese tödliche Angst, diese gebrochenen Lichter, diese Lüge und Maske und dieser geniale Mensch, der darin herumwirtschaftet« (Meyer über Hamlet an Louise von François). Vielleicht war auch sein wie Hamlets, seiner Lieblingsgestalt, innerstes Gesicht: die Verzweiflung?

II.

Sehnsucht und Wirklichkeit verwerfen sich gegenseitig. Der Träume lichtes Laster bleicht die Farben der Wirklichkeit, und die Wirklichkeit versagt die Erfüllung der Phantasie, die sie überstrahlen will. Die Sehnsucht schafft sich das Ideal, das sie mit der ganzen Fülle ihres Reichtums beschenkt, um es lieben zu können ob der Erfüllung ihrer selbst.

Der Sehnsucht genügt schon, wenn ihre Zumutungen nicht abgewehrt werden. Sie legt dem Schweigen einen Sinn bei, dem Schweigen der Vergangenheit und dem Schweigen der Natur. Die Sehnsucht des Einsamen schafft die Landschaft und das poetische Idealbild der Vergangenheit, die romantische Geschichte.

Die Erinnerung malt alles mit dem Gold der Bewunderung und mit dem Rot der Liebe. Sie macht gut, was das Leben offen gelassen. Nur in der Erinnerung gibt es ein volles Glück.

Aus den bittersten Enttäuschungen seines Lebens hat die rückwärtsgewandte Sehnsucht Meyers die Gedichte der schönsten Erfüllung gemacht. Er leiht dem Andenken seiner Toten den wehmütigen Zauber einer toten Erfüllung: seine Toten beschenkt er mit der Schönheit seiner eigenen Seele, und sie lohnen seine Treue durch die Gnade ihrer Erscheinung. Immer wieder erscheint ihm die Mutter und die Jugendgeliebte. Da besitzt er das Vertrauen und das Verständnis der Mutter, wie er es im Leben nie besessen.

»Jetzt versteht sie ohne Kunde,
Wer ich bin, im Herzensgrunde.
Und sie meint, wie sich's entschieden,
Gebe sie sich auch zufrieden ...
Abendstern, du eilst geschwinde!
Laß sie plaudern mit dem Kinde!
Freundlich zitternd gehst du nieder ...
Mutter, Mutter, komme wieder.« (Hesperus.)

Aus dem Grabe schenkt die Geliebte Liebe, die sie lebend dem Werbenden versagt hatte.

»Wie fühl' ich heute deine Macht,
Als ob sich deine Wimper schatte
Vor mir auf diesem ampelhellen Blatte
Um Mitternacht!
Dein Auge sieht
Begierig mein entstehend Lied.
. . . . .
Mir ist, weil mich dein Atem streift,
Der ich erstarkt an Kampf und Wunden,
Als sei'st in deinen stillen Grabesstunden
Auch du gereift
An Liebeskraft,
An Sehnsucht und an Leidenschaft.« (Einer Toten.)

Auf den Trost und den Schmerz der Erinnerung verzichten, heißt für Meyer den einzig sicheren, den einzig ungetrübten Besitz des Lebens verschwenden. Diese wehmütige Wollust des Gedenkens an die toten Lieben brennt in Meyers Seele mit schwelender Glut.

»Sprachst zu mir mit trautem Augenwinken:
‚Herz, ich trinke dir Vergessen zu!'

Dir entriß in trotz'gem Liebesdrange
Ich die Schale, warf sie in die Flut.
Sie versank, und siehe, deine Wange
Färbte sich mit einem Schein von Blut.

Flehend küßt' ich dich in wildem Harme,
Die den bleichen Mund mir willig bot.
Da zerrannst du lächelnd mir im Arme
Und ich wußt' es wieder — ‚du bist tot'.« (Lethe.)

Die Gesellschaft der Toten ist süß und traut. Nur in der Gesellschaft der Toten ist man nicht allein.

Die Sehnsucht erschafft sich eine Erfüllung in der Geschichte. Die Monumentalisierungstendenz der Geschichte entspringt der Sehnsucht, die wenigstens in der Vergangenheit Erfüllung finden will. Meyer brauchte zu seiner Ergänzung allen Sinn und Glanz der Vergangenheit. Für sein Entsagen, zu dem ihn seine Lebensuntüchtigkeit zwang, suchte seine nach aller Macht des Daseins dürstende Sehnsucht Entschädigung im genießenden Nacherleben heroischer Vergangenheiten. »Auch tentieren mich die großen ausländischen Stoffe weit mehr — es ist eine Art Reiselust,« schreibt er einmal.

Er war ein Erotiker der Seele: Die Phantasie gab ihm unerhörte Genüsse; Phantasiegenüsse waren ihm an aller Lebensgenüsse statt. Doch Phantasiegenüsse stillen nie den Durst: sie werden immer tiefer, wilder, können aber nicht entschädigen für den naiven Genuß des Lebens. Auch Meyers Sehnsucht konnten seine Phantasieerlebnisse

nicht erlösen: ein fast wilder Schrei nach Genuß bricht aus seinen Gedichten.

»Genug ist nicht genug! Mit vollen Zügen
Schlürft Dichtergeist am Borne des Genusses,
Das Herz, auch es bedarf des Überflusses,
Genug kann nie und nimmermehr genügen.« (Fülle.)

* * *

Die Sehnsucht des Einsamen schafft die Landschaft.

Am Abend, wenn die schrägen Strahlen der sinkenden Sonne alles zusammenfassen und die steigenden Schatten die eigenwillige Härte der Umrisse mildern, oder, aus der Ferne gesehen, wo die Entfernung dieselbe Künstlerarbeit der Vereinfachung und Zusammenfassung vollzogen hat, wie es der Abend tut: wird aus der Natur die Landschaft. Dann streiten die Farben und die Formen nicht mehr, wie im zerstreuten und zerstreuenden Licht des Tages und der Nähe, dann geben die Dinge ihr Eigenleben auf und sind ganz hingegeben der Einheit ihrer Zusammengehörigkeit. In dem Schweigen der Natur, das über sie ausgebreitet ist, scheinen die Dinge sich auszuruhen. In der Landschaft schaut der Mensch die Natur als eine alles umfassende Einheit, von der er sich ausgestoßen meint, als Strafe dafür, daß er sich von ihr freventlich losgelöst hat, um sein eigenes Leben zu leben. — Und jetzt sehnt er sich zurück nach der Mutterruhe der Natur, wo es noch keinen Kampf und kein Leid gab. Er vergißt über diese Sehnsucht, daß in der Natur sich tausend Leben bekämpfen und daß die Natur gleichgültig diesem Vernichtungskampf zusieht.

Seine Sehnsucht nach Liebe und Ruhe, die Sehnsucht des einsamen, müden Kulturmenschen deutet die Natur, die der Naturmensch als fremde, feindliche Macht empfindet, als Landschaft, als eine gütige Liebe, die ihn erwartet und versteht. Dem gleichgültigen Schweigen der Natur, die alles gewähren läßt, legt er einen Sinn bei, er nennt diese Gleichgültigkeit Ruhe und Harmonie. Er glaubt, die Natur verstünde ihn, nehme ihn wieder auf in ihren Mutterschoß. So gibt er den Schmerz des Gestern und die Sorge um das Morgen auf, versenkt sich in die Natur, in der er schauend ausruht von allem Zwiespalt des handelnden und leidenden Lebens.

»Meine eingelegten Ruder triefen,
Tropfen fallen langsam in die Tiefe.

Nichts, das mich verdroß! Nichts, das mich freute!
Niederrinnt ein schmerzenloses Heute.« (Eingelegte Ruder.)

Die müde Sehnsucht des einsamen Menschen schafft die Landschaft. Er schenkt der Natur seine Seele, um mit sich selbst Zwiesprache tauschen zu können. Er gibt sein Ich auf, und die Landschaft

schenkt ihm Verständnis und Teilnahme. Was keine Sprache sagen kann, wofür kein Mensch ein Ohr hat, sagt und versteht die Landschaft. Die Landschaft ist das Wörterbuch für das einsame Erleben der überfeinerten Menschen. Landschaftsmalerei und Landschaftslyrik sind die charakteristischen Formen der modernen Kunst.

Jahrzehntelang war die Landschaft Meyers einzige Vertraute. Sein Vertrauter war der Züricher See, den er als Schwimmer durchmaß, über dessen Eisesfläche er hinglitt, um seiner »Jugend einzige Lust« zu büßen, auf dem er in abendlichen Bootfahrten einsame Stunden verträumte. Sein Freund war der Wald, in den er sich »zu Tod verwundet« flüchtete, und das Hochgebirge, das seine zerwühlte Seele mit dem frischen Hauch gesund badete.

»Hier oben mischet der himmlische Schenk
Aus Norden und Süden der Lüfte Getränk,
Ich schlürf' es und werde der Jugend gedenk.«
(Noch einmal.)

»Die Gefühle eines Einsamen kenne ich zur Genüge«, schreibt Meyer an Keller. Diese Gefühle des Einsamen hat Meyer in seinen See- und Bergliedern gesungen, die in seiner Gedichtsammlung und in »Huttens letzten Tagen« als charakteristischer Bestandteil zwischen die balladenartigen Stücke eingeflochten sind, diese bewegteren Bilder mit leiser Musik umflutend. Landschaftslyrik hat er selbst seine See- und Berglieder genannt.

Und die Landschaft blieb sein Vertrauter auch in den späteren Jahren, als schon gar mancher Weg hinausführte aus seiner Einsamkeit, als er mit Frau und Kind zusammenlebte. Die Landschaft blieb auch weiterhin sein Trost in den Stunden des Zweifels, in den Tagen der Krankheit. Schwebend über den Todestiefen seines immer drohenden Verhängnisses umfing er mit der doppelten Liebe der Abschiedsstunde und mit des Entsagens inbrünstiger Wehmut in banger Hoffnung »noch einmal« die Natur. Der sterbende Hutten weint seine Abschiedstränen in das Gras, umarmt noch einmal die Erde, die sich schon auftut, um sein Grab zu sein. Am Vorabend des Feuertodes schlürft Huß den kühlen Frieden des Sees, der durch die Eisenstäbe seines Kerkerfensters blickt (Hussens Kerker). So schaut Meyer auf zu den ewigen Sternen, die er, von Selbstmordgedanken umdunkelt, in seiner Jugend hilfesuchend angerufen hatte, obwohl er jetzt weiß, daß sie keinen Ruf hören und daß sie kein Geschick zwingen können: ihr Anblick ist ihm ein stiller Genuß; die Sehnsucht, die ihr mildes Licht weckt, eine unerklärliche Verheißung; ihr Schweigen und ihre Ruhe — das einzige, was sie für den Menschen übrig haben — ein wehmütiger Trost:

»Oft in meinem Abendwandel hefte
Ich auf einen schönen Stern den Blick.

— — — — — — — — — —

Er beseliget und stärkt das Leben
Mit der tiefsten Sehnsucht stillem Zug.

Nicht versteht er Gottes dunklen Willen,
Noch der Dinge letzten ew'gen Grund,
Wunden heilt er, Schmerzen kann er stillen,
Wie das Wort aus eines Freundes Mund.

In die Bangnis, die Bedrängnis funkelt
Er mit seinem hellsten Strahle gern,
Und je mehr die Erde mählich dunkelt,
Desto näher, stärker brennt mein Stern.« (Mein Stern.)

* * *

Landschaft macht traurig und nachdenklich. Der Landschaftsstimmung verwandt ist die ganze herb-gefaßte und reflektierende Lyrik Meyers.

Meyers Lyrik ist Stimmungs-, nicht Gefühlslyrik. Alle zu lauten Gefühle, sei es Trauer, sei es Freude, sind aus ihr verbannt. Kein grelles Sonnenlicht ist in ihr, nur der Widerschein der Sonne auf Gletschereis: »Das große, stille Leuchten«. Wie ein stiller schöner Abend nach dem Gewitter sind die Gedichte. Das Gewitter ist verrauscht: schon ist es wieder hell, schon schweigen die Stürme; aber noch tönt das ferne Grollen des abziehenden Gewitters, noch kündet das zerwühlte Laub den Kampf, der alles erschüttert hat. Hinter dem klaren, milden Glanz dieser Gedichte steht ein verrauschtes Gewitter, ein dunkler Schatten, stehen Kämpfe und Leiden, dehnt sich ein Abgrund, über den der Dichter hinausweist mit einer abwehrenden Geberde.

»Ich war von einem schweren Bann gebunden.
Ich lebte nicht. Ich lag im Traum erstarrt.
Von tausend unverbrauchten Stunden
Schwillt ungestüm mir nun die Gegenwart . . .
Tag, schein herein! und Leben flieh hinaus.«
(Tag, schein herein! und Leben flieh hinaus!)

»Freund, in deinem Leben
Ist auch ein Ort, wo die Gespenster schweben!
Führt dich Erinnrung dem zerstörten Ort
Vorbei, du huschest noch geschwinder fort,
Als das vom Grauen gepackte Weibchen dort.«
(Gespenster.)

Die zerstörende Kraft der Träumereien des Grames hatte er jahrzehntelang nur zu tief erfahren. Nachdem er sich zu Harmonie und Zufriedenheit durchgerungen, klammerte er sich an die helle Ober-

fläche der Dinge, an die Freuden des Herzens, den Glanz der Außenwelt. Mit berechneter Absichtlichkeit hielt er sich ferne von allen ringenden, kämpfenden Gewalten der Menschenbrust, von allem Dunklen, Widerspruchsvollen, weil er in sich nicht die Kraft fühlte, ins Gesicht zu schauen und den Kampf zu bestehen mit der Gefahr, die ihm das Vertiefen in diese Tiefe bringen mußte. Sein Lied sollte nur Klarheit und Sicherheit, Trost und Zufriedenheit aussagen und künden. »Es gibt ‚heitere' Menschen, welche sich der Heiterkeit bedienen, weil sie um ihretwillen mißverstanden werden — sie wollen mißverstanden werden« (Nietzsche). Selbst die Klage über des Schicksals schwere Schickungen, selbst die Klage über die Qual des überstandenen Kampfes versagte er sich.

»Hinweg, du dunkle Klage
Aus all dem Licht und Glanz!
Den Schmerz verlorner Tage
Bedeckt ein frischer Kranz.« (Morgenlied.)

Mit demütiger Bescheidenheit dankt er für das bißchen Freude, das ihm zuteil geworden; »nur ein bißchen Freude«, nur »ein kleines, stilles Leuchten« soll im Lied die Erinnerung seines Lebens sein.

»Wie heilt sich ein verlassen Herz,
Der dunklen Schwermut Beute?
Mit Becher-Rundgeläute?
Mit bittrem Spott, mit frevlem Scherz?
Nein, mit ein bißchen Freude.« (Ein bißchen Freude.)

»Was kann ich für die Heimat tun,
Bevor ich geh' im Grabe ruhn?
Vielleicht ein Wort, vielleicht ein Lied,
Ein kleines, stilles Leuchten.« (Firnelicht.)

Dies Leben war entschieden, bevor es gelebt war. Die Freude war ein unverhofftes Geschenk, der Schmerz und der Tod, wie es in einem Gedichte heißt, der Kamerad dieses Lebens. Früh hat der Dichter die Abrechnung getroffen mit seinem Schicksal. Ganz freilich konnte er nicht Hoffnung und Trauer unterdrücken, nicht die ungestillte Sehnsucht des Herzens und die Pein des lautlos getragenen Leides verbergen. Umsonst suchte er sich zu überreden, daß er seine melancholische Ader und die Sentimentalität seiner Lyrik verachte: aus den Tiefen seiner Seele bricht hervor und durch die Marmoroberfläche seiner Gedichte dringt hindurch der Schrei seiner Sehnsucht, und schenkt ihm seine schönsten Gedichte.

Meyers Lyrik ist die Lyrik des einsamen und des intellektuellen Menschen, der der Qual seines überwachen Bewußtseins und der Zerrissenheit seiner vibrierenden Stimmungen entrinnen will. In der ge-

prägten Gestalt seiner Gedichte, in der schmerzgeborenen Harmonie seiner Entsagung hat Meyer sich die Erlösung erkämpft.

Er mußte vieles, das Menschlichste, das Ergreifendste, die Unmittelbarkeit des Gefühls opfern, um zu Gestalt und Form zu kommen. Seine Harmonie ist die Harmonie des Entsagens und des Verschweigens. Er hat die Gegebenheiten seiner gebrochenen Natur in eine Einheit verarbeitet, während in den Werken ähnlich gearteter moderner Lyriker noch die Zerrissenheit ihrer Seele nachklingt.

Das Pathos des Leidens, die Wehmut des Entsagens, die Vornehmheit des Verschweigens und der Sehnsucht heimlich schwelende Glut verschmelzen in dieser Lyrik zu der Harmonie einer Schicksalsstimmung, zur Stimmung der Ergebung in das Schicksal.

III.

Meyer verrät das Erlebnis an die Form.

Meyer dichtete seine Erinnerungen, nicht seine Erlebnisse. Seine Gedichte sind Erfahrung und nicht Gefühl.

Schmerzliche Ereignisse berührten ihn im Augenblicke ihres Entstehens anscheinend wenig oder gar nicht, wirkten aber später um so stärker. Dies war, als er noch in frühem Kindesalter stand, bereits seiner Großmutter aufgefallen; dasselbe Verhalten zeigte er, wie seine Schwester bemerkt hat und berichtet, auch im Mannesalter. In der Tiefe lebten die Eindrücke weiter und nährten sich an den verborgenen Quellen der Phantasie. Die Gefühle, die ein Erlebnis ausgelöst hatte, vertieften sich, wurden in eine höhere, gesteigerte Sphäre gehoben und traten als Gedichtmotive erst dann an die Oberfläche des Bewußtseins, wenn Phantasie und Erinnerung an den Erlebnissen bereits die Arbeit der Vereinfachung und der Steigerung vollzogen hatten. So findet ein frühes Erlebnis jahrzehntelang später Ausdruck im Gedicht und ist dann aus der Ferne und wie im Spiegel gesehen: ein Bild und kein Lied. In den Novellen sieht Meyer das Leben wie ein Bild, in seiner Lyrik betrachtet er sein Leben als Bild. Seine Gedichtsammlung ist ein Buch der Bilder und kein Liederbuch.

Meyer hatte die größte Treulosigkeit für das empirische Erlebnis und die größte Treue für den vollkommenen, für den suggestivsten Ausdruck des Gefühls: er verrät sein Erlebnis an die Form. Seine Gedichte sind dem realen Erlebnisse abgerückt: es sind ganz andere, viel augenfälligere, äußere Ursachen, ersonnen, fingierte, aber den empirischen vollkommen adäquate Motivierungen des Gefühls, indem sie dasselbe Gefühl hervorbringen, wie es die realen Ursachen getan hatten. Es ist dies ein ganz ähnlicher Vorgang wie der, welcher sich

beim Träumen in uns unbewußt vollzieht. Auch dort wird für die aus der Erfahrung stammenden Gefühle und Empfindungen eine neue Motivierung gefunden, es werden statt der Ursachen, deren Produkte diese Eindrücke gewesen, sinnlich wirksamere äußere Umstände als Veranlassung eingesetzt. Dies erklärt auch, daß bei Meyer so viele Gedichte sich als Träume geben. Es sind das keine realen Träume, sondern Traumfiktionen. Die Fiktion eines Traumes rechtfertigt und ermöglicht die sehr eigenmächtige und souveräne Behandlung der äußeren Umstände des Erlebnisses; durch die Fiktion des Traumes soll das irreale Produkt der die Realität meisternden dichterischen Phantasie die Suggestionskraft des Traumes, d. h. die Suggestionskraft des Visionären und zugleich die Suggestionskraft des Tatsächlich-Gewesenen gewinnen.

Meyer ist dem eigenen Leben und Erleben untreu; er bricht die Elemente der Erlebnisse auseinander und verschmilzt heterogene Elemente, die nie Glieder eines kausal verknüpften Geschehnisses, ein und desselben Erlebnisses gewesen, zu einem geschlossenen Ganzen, das es in der Realität nie gegeben hat. Ja, er verschmilzt sogar eigenes und fremdes Erleben, einzelne aus dem Zusammenhang gerissene Elemente verschiedener eigener und fremder Erlebnisse. Er zerbricht seine teuersten Erinnerungen, damit das Gedicht eine zwingendere, geschlossenere und sinnfälligere Form zeige, als es das Erlebnis gehabt, damit als gesteigerte Form der Wirklichkeit ein Gedicht entstehe. Seine Gedichte sind als Kunst erlebt und wollen als Kunst erlebt werden und haben nichts mehr mit der empirischen Form des äußeren Erlebnisses gemein, aus dem sie hervorgegangen. Alles Schwere, Zufällige, Unklare ist geschwunden, aber auch das Unmittelbare, auch das Gefühl, das von Mensch zu Menschen geht. Seine Gedichte leuchten tief und voll, aber auch etwas kalt, wie Edelsteine.

In dem Gedichte »Lethe« schildert Meyer die Erscheinung Clelia Weidmanns, seiner Jugendgeliebten. Er sieht im Traume, wie sie inmitten einer leuchtenden Schar bekränzter Genossen in einem Nachen auf dem Letheflusse fährt. Eine Schale, gefüllt mit dem Wasser der Lethe, geht im Nachen von Hand zu Hand. Er taucht in die Welle, dringt zum Nachen, entreißt der Geliebten, die ihn erkannt hat und die ihm Vergessen zutrinken will, die Schale. Nur nicht vergessen, nur nicht vergessen werden, mag immerhin die Seele nach dem im Keime erstickten Lebensglück ewig dürsten! Darauf färbt sich ihre Wange mit einem Schein von Blut, sie gibt sich seinen Liebkosungen hin, zerrinnt aber in seiner Umarmung.

Der Traum ist ein Abbild des Gemäldes »*Les illusions perdues*«

von Gleyre, welches Meyer im Louvre gesehen. Dort verläßt im Nachen die leuchtende Schar der treulosen Ideale den enttäuschten Mann, der ihnen vom Ufer trostlos nachblickt. In der ersten Fassung war das Gedicht nur eine Beschreibung dieses Gemäldes: die Schilderung des Eindruckes, den Meyer von dem Bilde empfangen. Erst später brachte er es mit seinem Leben in Zusammenhang; die Porträtzüge Clelias und die Beziehung auf dieses Erlebnis wurden eingefügt. So wurde das Bild Gleyres ein Symbol, in dem sich Meyers Gefühl verleibt.

Die Liebe für die Tote, die die Erinnerung eifersüchtig festhält, um sich an der Wollust des Schmerzes zu nähren und zu vertiefen, ist hier eingekleidet in die Form des gleichgültigen Bildes eines mittelmäßigen Malers, das Meyer jahrzehntelang vor dem Tode Clelia Weidmanns, also jahrzehntelang vor dem Erlebnis, mit dem er es in Zusammenhang gebracht, gesehen hatte. Das Bild ist belebt durch das Gefühl, das Gefühl bekommt Relief durch das Bild. Bild und Gefühl sind zu einem wundervollen Symbol verwachsen.

Dies Beispiel zeigt deutlich die Form der Lyrik Meyers.

IV.

Die ältere Lyrik, die auf dem Boden des Volksliedes gewachsen war und sich an die Form des Volksliedes hielt, gibt in einer knappen epischen Einleitung die Erklärung der Situation und schildert dann das Gefühl. Sie knüpft unmittelbar an das Erlebnis und an die Form des Erlebnisses an, das Gedicht entwickelt das Gefühl, wie es in der Wirklichkeit entstanden war.

Zur Zeit der ausschließlichen Herrschaft der Volksliedlyrik wurde diese Form als die Form der Lyrik überhaupt festgesetzt. Durch die Festlegung in Schopenhauers Ästhetik stark beeinflußt und mitbestimmt, ist diese Theorie in das allgemeine Bewußtsein übergegangen, als das alleinseligmachende Dogma der Lyrik, in dessen Namen jeder anderen als der volksliedartigen Erlebnislyrik die Berechtigung abgesprochen wurde und noch heute abgesprochen wird. Das Vorurteil gegen die Gedankenlyrik, gegen Kultur- oder Phantasielyrik — oder wie alle diese falschen Clichés der Literaturgeschichte heißen mögen — hat sich auch gegen Conrad Ferdinand Meyers Lyrik geltend gemacht.

Hier ist eine andere Form der Lyrik, die gleichberechtigt neben jener volksliedartigen Volksliedlyrik steht und nicht von der Basis jener lyrischen Form aus beurteilt und verurteilt werden darf. Für uns kann es sich nur darum handeln, das Wesen dieser lyrischen Form aufzuzeigen. (Georg von Lukács [Stefan George-Essay in dem

Buch: Die Seele und die Formen] hat als Erster auf den Formunterschied der Erlebnislyrik und der modernen symbolischen Lyrik hingewiesen.)

Meyer wollte das Gefühl, das unausgesprochen bleiben sollte, unter dem Eindruck eines sinnlichen Bildes entstehen lassen, das er dem Leser vor die Augen stellt.

»Es gibt eine beschreibende Gefühlspoesie, welche die Gemütszustände durch gegenseitige Vergleichung derselben oder durch von außen her genommene Bilder darzustellen strebt. Je höher sie steht, um so mehr werden Bild und Gegenstand, die völlig identisch sein können, zusammenfallen« (Hebbel, Tagebücher I, 1476).

So verstand Meyer die Gestalt in der Lyrik: das Gefühl sollte Gestalt werden. Er schuf Symbole der Gefühle, statt die Gefühle zu beschreiben, er geht in Deutschland als einer der ersten den Weg der symbolistischen Lyrik, nach welcher Richtung schon der alte Goethe und Hebbel hingewiesen hatten.

Besonders klar und stark tritt die Form dieser Lyrik in den Gedichten Meyers hervor, die die Beschreibung eines Kunstwerkes sind. Hier besteht das ganze Gedicht aus einem Bild und das Gefühl ist nur mittelbar ausgedrückt, entsteht unter dem Eindruck des Bildes. Gegen Gedichte, die Beschreibungen von Kunstwerken sind, werden alle Einwendungen, die sich gegen die Reflexionslyrik richten, noch in besonders scharfer Form geltend gemacht. Beschreibung von Werken der bildenden Kunst soll keine Lyrik, ja überhaupt keine Poesie sein.

Keats hat in seiner wundervollen »*Ode on a Grecian urn*«, die selbst die Beschreibung eines Werkes der Plastik ist, das Wesen solcher Gedichte mit dem intuitiv-tiefen Kunstverständnis des Künstlers erkannt und in der prägnant-sinnlichen Form des Dichters ausgedrückt. Es genügt eigentlich, gegen jene Einwendungen auf dieses Gedicht zu verweisen. Keats' Beispiel zeigt, daß gerade das Leis-Andeutende der Zauber dieser Gedichte, die mittelbare Andeutung der wirklich richtige Ausdruck d. h. der Ausdruck des Rhythmus dieser Gefühle ist. »*Heard melodies are sweet, but those unheard are sweeter.*« Und weiter hat er gezeigt, daß die brennendste Sehnsucht sich verschämt hinter die Marmorkälte von Statuen verbirgt und ihre ewige Schönheit und unwelkbare Fülle, die aus der Unerfüllbarkeit ihres Wunsches hervorblüht, in der Liebe zu Marmorbildern genießt.

Bold Lover, never never canst thou kiss,
Though winning near the goal — yet do not grieve;
She cannot fade, though thou hast not thy bliss,
For ever wilt thou love, and she be fair!

Lessings Laokoon unterscheidet in der Anlehnung des Dichters an die bildende Kunst die Nachahmung eines Werkes der bildenden Kunst und die Entlehnung der Art und Weise, wie diese einen Gegenstand nachahmt. »Jene ist ein Teil der allgemeinen Nachahmung, welche das Wesen seiner Kunst ausmacht, und er (der Dichter) arbeitet als Genie, sein Vorwurf mag ein Werk anderer Künste, oder der Natur sein.«

Wir wollen hier nur auf Meyers Gedichte eingehen; wenn man das Wesen dieser Gedichte erkennt, fallen die Einwände, die, beruhend auf einer Verkennung des Wesens dieser Poesie, sich sowohl gegen diese Gedichte Meyers als gegen ähnliche Gedichte anderer richten, in sich selbst zusammen.

Schon allein der Umstand, daß Meyer öfters das Kunstwerk, das er zu beschreiben vorgibt, nur von ganz allgemeinen Reminiszenzen geleitet, selbst erfindet (so z. B. den Achilles-Sarkophag, den er nach der Fiktion des Gedichtes »Der tote Achilles« im Vatikan gesehen haben will [Briefwechsel II, 250]; eine Tatsache, die übersehen wird, weil man der bestimmten Angabe Meyers gegenüber gar nicht auf den Gedanken verfällt, daß es sich hier um eine poetische Fiktion handeln könnte), würde beweisen, daß die Kritik, die in diesem Gedicht nur Beschreibung sieht, gar nicht das Wesen dieser Art Poesie erfaßt hat.

Es sind hauptsächlich Werke der Plastik, die diesen Gedichten Meyers — sei es nun in der Realität oder in der Fiktion — zugrunde liegen. Die Gedichte fühlen sich an wie Reliefs, wie Statuen; Meyer gibt vor, ein Werk der Plastik zu beschreiben, um der inneren Form, um der Marmorplastizität seines Gedichtes die Suggestion einer realen Gestalt zu geben; er will die geprägte Form des mit dem innerlichen Auge geschauten Bildes hinausprojizieren in den realen Raum, damit sich die Dinghaftigkeit bewähre in dem Lichte des Tages; er stellt die Gedichte hinein in die Wirklichkeit, und die unbestreitbare Realität der plastischen Gestalt, an die er es anknüpft, beweist ihm, daß sein Gedicht da ist, abgeschlossen und wirklich wie ein Ding.

Durch die Fiktion eines Werkes der plastischen Kunst als Vorbild des Gedichtes oder durch die Einkleidung seines Gefühls in die Form der Beschreibung eines Kunstwerkes hat Meyer sozusagen die Probe gemacht auf die Möglichkeit einer plastischen Darstellung. Er nähert sich soweit als möglich dem Ideale seiner Gestaltung, so wie die musikalische Lyrik durch die höchste Verfeinerung des musikalischen Klanges dem Gesang als idealem Grenzbegriff ihrer Gestaltung ganz nahe zu kommen sucht.

In dem Gedicht »Der tote Achilles« will Meyer ein Bild des Todes

geben, das auch solche Inhalte umschließt, die nur der Bildhauer, nur die Totenmaske, nur die Oberfläche des Marmors Gestalt werden lassen kann; und so nimmt er die Form des Bildhauers zu Hilfe, um den alle Züge umfassenden und vollkommenen Ausdruck zu finden. Die Marmorplastizität des Todes, die Ruhe, die Kälte, die geprägten Züge des Toten, der kalte Glanz der Verklärtheit und die Frage nach dem Rätsel des Todes, die kommt und schwindet und immer wiederkehrt, wie auf Marmoroberfläche Licht und Schatten huschend wechseln: diese Flut von vieldeutigen und untrennbar verwobenen Gefühlen hat Relief bekommen durch die Einkleidung in die Form der Beschreibung eines — wie bereits bemerkt fingierten — Sarkophagreliefs. Die Inhalte haben die ihnen adäquate Form und daher den suggestiven Ausdruck, die vollkommenste Gestalt gefunden. Auf marmornem Muschelwagen, von Marmorpferden gezogen über des Meeres Marmorwogen zieht der tote Achill weiß und kalt und ruhig: eine bewegungslose, gespenstische Fahrt. Ein Lichtstrahl webt um das tote Auge des Achilles.

»Pelide — ein Erwachen schwebt vor deinem Boot
Und schimmert unter deinem mächt'gen Augenlid!
Du lebst, Achill, gib Antwort! Wohin wanderst du?
Er schweigt! Er schweigt! Der Wagen rollt, ein Triton bläst
Sein Muschelhorn, daß leis und dumpf der Marmor schallt.«

Als ob der Marmor tönen würde, klingt dies Gedicht.

Ein anderes Beispiel! Meyers ganzes Wesen erfüllt seine demütige, liebevolle Ergebung in das Schicksal; mit überlegter Absicht unterschiebt er den schweren Schickungen des Schicksals Sinn und Zweck, um es ob dieser angedichteten Gerechtigkeit willen lieben zu können (Briefwechsel II, 272). Dieses tiefste und umfassende Bekenntnis seines Wesens gibt sich als Beschreibung einer Psychestatue.

»Soll dich der Olymp begrüßen,
Arme Psyche, mußt du büßen!
Eros, der dich sucht und peinigt,
Will dich selig und gereinigt.«

(Die gegeißelte Psyche.)

Die Psychestatue des Kapitols, mit der er dies Gedicht in Zusammenhang bringt, ist nur die auslösende Veranlassung des Gedichtes. Der ganze Wert des Gedichtes beruht auf dem Gefühl, das Meyers eigenstes Eigentum gewesen lange bevor er die Statue gekannt, das sich nur darum mit der Statue verknüpft hat, weil sich durch diese Verknüpfung die Möglichkeit der Gestaltung ergeben hat, weil in dieser Statue Meyers Schicksalempfinden ihm sozusagen in Person entgegengetreten war. Die Anknüpfung an die Statue ist keine Anlehnung an eine fremde Form, ja sie ist vielmehr der Formwert d. i. der Kunstwert des Gedichtes: durch das sichtbare Gleichnis der

Statue wird das Gefühl Gestalt. Durch den dem persönlichen Erleben abgerückten Ausdruck, durch die Verbindung mit dem kalten Marmor bekommt das Gedicht die Gefühlsferne, die gerade die richtige Ausdrucksnuance ist für das Unberührtsein-Wollen, für die Heiligkeit des innersten Gefühls, das hier verschämt zutage tritt.

Die lyrische Attitüde Meyers, die Attitüde des Dichters, der sich aus dem Gedicht zurückzieht, hat hier Gestalt gewonnen.

Auch die Gedichte Meyers, die nun wirklich von einem Werke der bildenden Kunst angeregt wurden und über den unmittelbaren Eindruck der Kunstwerke auch nicht hinausgreifen, sind wirkliche Gestaltung und nicht nur Beschreibung.

»Aufsteigt der Strahl und fallend gießt
Er voll der Marmorschale Rund,
Die, sich verschleiernd, überfließt
In einer zweiten Schale Grund;
Die zweite gibt, sie wird zu reich,
Der dritten wallend ihre Flut,
Und jede nimmt und gibt zugleich
Und strömt und ruht.« (Der römische Brunnen.)

In diesem Gedicht steigt und fällt der Springquell wie in der Wirklichkeit, wie in dem Brunnen der Villa Borghese zu Rom; in der wundervollen kurzen letzten Zeile ruht sich der Rhythmus aus wie die spielenden Wasser in den Schalen der Fontäne, das Gedicht steht auf dieser kurzen Zeile, wie die breiten Schalen des Brunnens auf dünnem Schafte sich aufbauen. Die Wirkung des Gedichtes beruht auf dem, was eigentlich gar nicht ausgesprochen ist, auf der Stimmung, die durch eine mystische Verschmelzung von Wort, Plastik und Musik zustande kommt und geheimnisvoll in uns hinüberrinnt. Das ist mehr als Beschreibung! Es ist fast gleichgültig, daß es diesen Brunnen irgendwo auch wirklich gibt, denn dieses Gedicht erschafft die Fontäne; es ist aus einer Wurzel mit dem plastischen Werk gewachsen, geworden aus demselben Gefühl, das die Marmorgestalt des Brunnens entstehen ließ: es wirkt wie der Brunnen selbst. Aus diesem Gedichte spricht die Seele dieser Fontäne, die Seele aller Fontänen: die Ruhe und die Bewegung der Fontäne, das Schlummerlied und der Erfrischungshauch der spielenden Wasser und der Zauber der leicht überwundenen Schwierigkeiten des Spieles.

Alle diese plastischen Gedichte haben eine visionäre Suggestionskraft: die Dinge stehen greifbar vor unserem Auge. Die Atmosphäre, in der die Dinge stehen, schmiegt sich um diese Gedichte. Im Gedichte hat das Ding außer seiner dinghaften Wirklichkeit noch die schwebende Leichtigkeit der Vision d. i. die höchste Steigerung der von den Bildnern der räumlichen Kunstwerke angestrebten Geschlossen-

heit. Hier ist die Losgelöstheit von der Materie, die Überwindung des Stoffes wirklich vollbracht.

V.

Meyers Weg führt von der volksliedartigen Erlebnislyrik zur symbolistischen Lyrik.

Das Gefühl sollte Gestalt werden, sollte vollkommen in die Form verarbeitet sein, sollte durch die Einkleidung in die zwingendste, geschlossenste und sinnlich-prägnanteste Erscheinungsform die möglichst größte Suggestionskraft gewinnen.

Dieses Bestreben erklärt die vielen Umarbeitungen, denen Meyer die Gedichte unterzog. Er rückte immer mehr ab von der empirischen Form des Erlebnisses, an das sich die ersten Fassungen hielten, zerbrach immer wieder die Form der Gedichte, um zur vollkommenen Form zu kommen.

Kurz bevor Meyer seine älteren Gedichte für die endgültige Sammlung umarbeitete — 1882 —, hatte er auch den »Hutten« einer eingehenden Revision unterworfen, um »gewisse sentimentale Töne, die geradezu unerträglich geworden waren«, auszumerzen. Dieselbe Tendenz bestimmte auch die Umarbeitung der lyrischen Gedichte: »Meine Sachen« — die Lyrik — »haben einen sentimentalen Zug, welchen ich an mir kenne und verachte, der aber in der Lyrik natürlich hervortritt«. Sowohl »Hutten« als die Lyrik sollten mehr Wahrheit bekommen.

Sentimentalität — einerlei, ob Inhalt eines Kunstwerkes oder Gefühlsweise eines Menschen — ist immer ein Mangel an Wahrheit, an Wille zur Wahrheit, ein Mangel an Disziplin. Sentimentalität ist immer etwas, was von außen kommt, etwas, was nicht von den Dingen bestimmt wird, worauf sie bezogen werden, etwas Übernommenes, Unechtes, sie ist stillos und formlos; darum ist es so leicht, sentimentale Kunstwerke zu schreiben und darum finden sentimentale Kunstwerke so leicht ein Publikum: das Nichtkönnen des Schriftstellers und die Gefühlsroheit und die Gefühlständelei des Publikums treffen sich auf halbem Wege unter dem Zeichen der Sentimentalität.

In dem Bestreben nach Wahrheit des Gefühls, das Meyer bei der Umarbeitung seiner Gedichte leitete, hat er die richtige Form für seine Gefühle gefunden, und sein Gefühl hat sich geklärt durch die Arbeit der Formung. Der Prozeß, wie Mensch und Künstler tief wurden in dieser gegenseitigen Berührung, läßt sich an den verschiedenen Fassungen der Gedichte von Schritt zu Schritt verfolgen.

Die meisten Gedichte liegen in Druck in drei bis vier Fassungen vor. Wieviel handschriftliche Umarbeitungen mögen dem Druck vor-

ausgegangen sein! Wenn man bedenkt, daß Meyer allein für die 3. Auflage des Hutten, der in 5 stark veränderten Auflagen im Druck erschienen ist, einen Abschnitt zehnmal umgearbeitet hat, und hinzunimmt, daß der Hutten lange nicht so stark umgearbeitet und nicht so vollendet wurde wie die Gedichte, so kann man sich eine Vorstellung davon machen, welche Arbeit und welche Qual die Umformung der Gedichte gekostet haben muß. Der großartige Wert dieser Arbeit ist, daß sie den Gedichten — abgesehen von einigen wenigen, übrigens von Anfang an prinzipiell verfehlten Gedichten — auch wirklich die notwendige Form gegeben. Man versteht die ersten Fassungen erst, wenn man die letzten zur Erklärung vergleichend herbeizieht: erst dort springt heraus, was der Dichter eigentlich sagen wollte.

Nicht auf seiner erregbaren, aber nicht leidenschaftlich-großen Persönlichkeit, nicht auf seinen Menschengestalten, hinter deren heroischer Attitüde sich die Schwäche verbirgt, sondern auf dem heiligen Ernst und auf der rastlosen Arbeit des Künstlers beruht Meyers Bedeutung: ihn bezeichnet die ernste Größe des Künstlers, der alles, auch sich selbst der Vollendung des Werkes opfert. Er litt an der Krankheit der Vollendung.

Während der Umarbeitung, durch die Umarbeitung der Gedichte hat Meyer die neue Form der Lyrik gefunden: in der Folge der verschiedenen Fassungen der Gedichte vollzieht sich die Wandlung von der volksliedartigen Erlebnislyrik zur symbolistischen und plastischen Lyrik. Man hat die verschiedenen Fassungen der Gedichte mehrfach und sehr eingehend untersucht; über mehr oder minder wichtige Einzelheiten, über Änderungen, die nur stilistisch und nur vom Standpunkt der formalen Komposition wichtig sind, hat man den prinzipiellen Unterschied zwischen den lyrischen Gedichten der Sammlung »Romanzen und Bilder« und der Sammlung »Gedichte« übersehen: man hat die Verschiedenheit des Stilisierungsprinzips, die Verschiedenheit der lyrischen Form nicht bemerkt.

Meyers lyrische Form, wie wir sie früher aus der endgültigen Fassung der Gedichte abstrahierten, läßt sich in ihrem Entstehen verfolgen durch Nebeneinanderstellung der Fassungen, durch welche die Gedichte gegangen. Ich wähle die besten Beispiele, die nicht auch die besten Gedichte sein können.

In einem frühen Gedichte (Der Erntewagen) feierte der Dichter die Erlösung durch die Arbeit, die ihm, dem Heimatlosen und Ruhelosen, Heimat und Ruhe gegeben. Das empirische Erlebnis, die Begegnung mit einem Erntewagen, der den sehnsüchtig in die Ferne Schweifenden zur Einsicht des Ernteglücks seiner Arbeit bringt, ist die Form des Gedichtes. In der zweiten Fassung dieses Gedichtes ist nun die

individuelle, subjektive Beziehung, die individuelle, subjektive Stimmung ausgemerzt; an die Beschreibung des Erntewagens, der dunkel vor dem gelben Abendhimmel steht, schließt sich die lyrische Verherrlichung der Arbeit an. In der letzten Fassung (»Auf Goldgrund«) ist die direkte lyrische Aussprache ganz vermieden; aus dem Vergleiche der vor dem goldenen Abendhimmel arbeitenden Schnitter mit den auf Goldgrund gemalten Heiligen geht als objektiver Stimmungsreflex die Empfindung der Heiligkeit der Arbeit hervor: der goldene Heiligenschein der Arbeit, der das Gedicht umfließt.

Das Bild der verlöschenden Stapfen der Geliebten im feuchten Boden, das ein ziemlich banales Liebesgedicht (Waldweg — Im Walde — Stapfen, so heißen die Fassungen) eingebettet in die Form eines Regenspazierganges zu zweien brachte, ist in der vierten Fassung dieses Gedichtes (Stapfen) das Symbol geworden für das mähliche Verdämmern der Erinnerung an die tote Geliebte; zugleich hat das Gedicht ernst schreitende, reimlose Verse bekommen statt dem der schwermütigen Stimmung widersprechenden gereimten Klingklang der ersten Fassungen. Die Beschreibung des Spazierganges hat in der letzten Fassung an sinnlicher Prägnanz und Farbe gewonnen, und die Stimmung ist nur mehr durch das Symbol angedeutet. Und damit ist erst der richtige Ausdruck gefunden für die schwer und langsam fallende Trauer, für die nachdenklich verträumte Stimmung des Gedichtes, die sich nur in der hier gewählten Form der mittelbaren Andeutung ausdrücken läßt und verwischt würde durch die Grellheit des unmittelbaren Ausdrucks, wie dies in den früheren Fassungen des Gedichtes tatsächlich geschehen war.

Der Ruderer auf dem See hat die Ruder eingelegt, sein Boot ruht schaukelnd auf dem See. Eingelegte Ruder — ein Innehalten in der Arbeit, ein Moment der Zeitlosigkeit, wo der Mensch vorwärts und hinter sich blickt und seiner Vergänglichkeit inne wird, eine wortlose, tiefe Trauer, die viel »zu grauenvoll als daß man klage«. Die ganze Feinheit und die tiefe Wirkung dieses Gedichtes beruht darauf, daß die unsagbare Trauer unausgesprochen bleibt. Diese Wirkung wird nur möglich durch die Anwendung des Symbols der eingelegten Ruder, das bildhaft und bedeutungsvoll zugleich ist. Das Bild der eingelegten Ruder und die Stimmung sind durch den äußerlichen Zusammenhang der empirischen Kausalität und zugleich durch die innere Beziehung der auslösenden Ursache verknüpft.

In dem Gedicht »Auf Goldgrund«, von dem früher die Rede war, bleibt das Bild doch etwas Äußerliches, etwas Dekoratives, weil der Zusammenhang von Bild und Stimmung auf Reflexion beruht und nicht, wie es hier geschieht, in Gefühl umgesetzt ist. Mit einem Wort: In

dem Gedicht »Eingelegte Ruder« ist das Bild Symbol, in dem Gedicht »Auf Goldgrund« Allegorie.

Die erste Fassung (Auf dem See) dieses Gedichtes (Eingelegte Ruder) war formell eine Nachahmung der Lenauschen Schilflieder. In dieser fremden, fertig übernommenen, inadäquaten Form erscheint das tiefe, vornehme, zurückhaltende Gefühl banal und sentimental. Erst in der letzten Fassung kommt gerade durch die harte, klanglose Form die hauchartige Stimmung zur Geltung. Hier ist eine Weichheit und Nuance im Gefühl, in der ersten Fassung Schwäche der Gestaltung. Es ist das Kennzeichen des guten Lyrikers, daß er zarte Stimmungen formen kann, das Los des schlechten Lyrikers, daß er sentimental und verschwommen wird, wenn er die Nuance geben will.

Diese Beispiele zeigen den Wert der Umarbeitung. Die Umarbeitung der Gedichte Meyers steigt auf in drei Stufen. Zuerst ist das Bild, das die Gedichte bringen, nur episch, nur durch die Empirie des Erlebnisses motiviert. In dem zweiten Stadium fällt die epische Einkleidung weg, das Gedicht setzt ein mit der Beschreibung des Bildes, an die das lyrische Element anknüpft. In dem letzten Stadium der Entwicklung wird die sinnliche Prägnanz des Bildes noch gesteigert, und das Bild wird, indem es Bedeutung bekommt, ein bildhaftes Symbol. Dann erst, auf dieser letzten Stufe, ist die Forderung, daß Bild und Gefühl zusammenfallen müssen, die Hebbel an diese Lyrik stellt, erfüllt, dann erst ist das Programm verwirklicht, das sich Meyer gestellt: Das Gefühl ist Gestalt worden.

VI.

Meyers Lyrik ist symbolistisch und plastisch.

Symbolistische Lyrik! Das Gedicht ist dem Gefühl abgerückt und den Sinnen näher gebracht, an Stelle der Beschreibung des wirklichen Erlebnisses tritt die Wirklichkeit der suggestivsten Einkleidung. Das fiktive Erlebnis hat eine größere Sinnlichkeit der Farbe und der Plastik als das empirische Erlebnis; die sinnlich wahrnehmbare Erscheinung ist unmittelbar, das Gefühl nur mittelbar gegeben. So ist diese anscheinend so harte, blendend-glatte und feste Form der richtige Ausdruck für unbestimmte, hauchartige Gefühle, der richtige Ausdruck für Meyers lyrische Art. Hier tritt die innerste Verwandtschaft der zwei charakteristischsten Gruppen der Meyerschen Lyrik, der Landschaftsgedichte und der Gedichte, die ein Werk der bildenden Kunst beschreiben, klar zutage; beide Gruppen haben dieselbe Form: die bestimmte sinnliche Erscheinung und den unbestimmten vibrierenden Stimmungsreflex.

Meyer gibt Empfindung und Gefühl durch ein Symbol. Das per-

sönliche Erlebnis des Dichters tritt zurück und der lyrische Reflex des Erlebnisses tritt hervor; das subjektive Erlebnis wird nicht erzählt, sondern die allgemein gültigen lyrischen Reflexe werden fühlbar gemacht: das Erlebnis ist nur mehr das Symbol des lyrischen Reflexes, der lyrische Reflex ist die Ewigkeitsperspektive des Erlebnisses.

Plastische Lyrik! Die Gedichte Meyers, die sich an ein Werk der bildenden Kunst anlehnen, zeigen die möglichst weitgehende Annäherung an die Plastik und so die lyrische Form Meyers in ihrer folgerichtigsten Ausgestaltung. Sie bezeichnen als Extrem die Richtung, in der sich die Formtendenz dieser Lyrik bewegt. Diese Lyrik ist geformt, geprägt, gemeißelt. Sie sehnt sich nach Plastik als letzter Ergänzung wie die musikalische, die volksliedartige Lyrik nach der Ergänzung durch die Musik.

Meyer wählt schwere, unmusikalische Rhythmen und geprägte, harte Worte. Mit aufreibender, grausamer Energie sucht er für sein Gefühl die objektivste Form, setzt er sein Gefühl um in die harte Plastik seiner Gedichte. Er tritt zurück aus seinem Gedicht. Über das in sich geschlossene, über das vollendete Werk, soll man seine Arbeit und ihn selbst vergessen. Mit der Demut des Steinmetzen setzt er sich um in des Steines Gleichmut, in die plastisch-harte und objektiv-kalte Form seiner Gedichte.

So sah Meyer in dem Baumeister und dem Bildner, in den Künstlern, die die vollendete Gestalt in dem härtesten Material formen und hinter dem Werk ganz zurücktreten, das ideale Vorbild. So hat er unter diesen Masken das Programm und die Geständnisse seines Künstlertums niedergelegt. Unter der Maske des Baumeisters:

»Das Amt, das dir zu Lehen fiel,
Das ist ein Werk und ist kein Spiel.«

»Da war's, als ich die Kohle führte,
Daß Gott, der Geist, das Werk berührte:
Gemach begann der Dom zu schweben
Und regte sich aus eignem Leben,
Mich riß es über mich empor« ... (Das Münster.)

Und am liebsten unter der Maske des Michelangelo, dessen Leben ja das größte Beispiel der Größe und der Verzweiflung des Künstlers ist. Das schönste seiner Michelangelo-Gedichte (In der Sixtina) steht als Bekenntnis der Künstlerdemut und des Künstlerstolzes neben dem Hymnus der Schöpferlust und der Schöpfergröße, den Goethe in seinem Prometheus gesungen.

»Umfaßt, umgrenzt hab' ich dich, ewig Sein ...
Und gab dir Leib, wie dieses Bibelwort. ...
So schuf ich dich mit meiner nicht'gen Kraft.

> Damit ich nicht der größre Künstler sei ...
> Schaff mich — ich bin ein Knecht der Leidenschaft ...
> Nach deinem Bilde schaff mich rein und frei! ...
> Bildhauer Gott, schlag zu! Ich bin der Stein.«

Die Gedichte sind abgelöst von allem Zwiespalt, von aller Unklarheit und aller Not des Lebens. Mit stiller Wehmut sieht der Dichter auf seine leuchtenden Gebilde, die nur mehr die Geberde des erlösten Leidens haben.

> »Ihr stellt des Leids Gebilde dar,
> Ihr meine Kinder, ohne Leid« ...
> »Was martert die lebend'ge Brust,
> Beseligt und ergötzt im Stein.«
>
> (Michelangelo und seine Statuen.)

Als ob Marmor tönen würde, ist der Gefühlston der Gedichte Meyers. Eine männlich-herbe, unsagbar vornehme Seele läßt verschämt ihre Geständnisse erraten. Eine leise, ferne Musik. *Only the song of a secret bird.*

VII.

Musikalische Lyrik und plastische Lyrik, Erlebnislyrik und symbolistische Lyrik, Gefühlslyrik und Stimmungslyrik, Lyrik des Handelnden und Lyrik des Zuschauend-Leidenden, Lyrik des Kultur- und Lyrik des Naturmenschen! Diese Gegensatzpaare bezeichnen selbstredend nur Richtungstendenzen, nach denen die Bewegung geht, und nur die Grenzen, innerhalb deren der Bewegungsrhythmus schwingt, und wollen nicht die Grenzbegriffe des Extrems als Definition einsetzen. Meyers Lyrik steht am Ausgang der musikalischen Lyrik und der Erlebnislyrik und am Eingang der plastischen und der symbolistischen Lyrik von heute.

Allerdings hat Meyer die Umwandlung der Lyrik in Deutschland nicht stark beeinflußt, geschweige denn herbeigeführt. Wenn schon nach Anknüpfungspunkten und nach Einflüssen gesucht werden soll, wird man viel eher an den Einfluß der modernen Lyrik Frankreichs, Hollands und Englands denken. Doch auch diese Einwirkung ausländischer Lyrik war nur auslösende Veranlassung und nicht wirkende Ursache. Die Entwicklung und Umwandlung der Lyrik ist in Deutschland ebenso wie in den westlicheren Ländern die notwendige Konsequenz der psychologischen Neuorientierung, die in Deutschland, der westlichen Entwicklung in der Zeit nachfolgend, aber nicht durch sie bewirkt, selbständig und organisch eingesetzt hat. Wenn demnach die neue deutsche Lyrik nicht eigentlich auf Meyer zurückzuführen ist, so steht er doch immerhin am Eingange dieser Lyrik. Er hat die Bahnen der symbolistischen und plastischen Stimmungs-

lyrik, der Lyrik des intellektuellen, modernen Menschen als Erster in Deutschland und ohne Vorbild ganz selbständig eingeschlagen und so die Form dieser Lyrik recht eigentlich gefunden.

Meyers Lyrik zeigt schon die Grundzüge der Lyrik von heute.

Der überkultivierte Mensch will der Zerrissenheit seines Innern, der Qual seines zu leicht erregbaren und immer rastlosen Gefühls entrinnen: er ist müde; er gibt sich auf und ruht sich aus in der Stimmung. »Ich habe in mir etwas aufgegeben, einen Gedanken oder sonst eine Voreingenommenheit, die mich von der Sympathie mit den Dingen ausschloß; ich bin vom Augenblick eingenommen, habe Störendes ausgehängt, einen Hang nach einem verlorenen Gestern oder einem unsicheren Morgen und bin jetzt im Gleichgewichte, in der Harmonie, nur ein Ton im Akkorde« (Rudolf Kaßner). Stimmung ist ein Vergessen seiner selbst, ein Offenstehen für äußere Eindrücke, eine Bereitwilligkeit, die Dinge aufzunehmen, ungetrübt durch eine Bezugnahme auf das Subjekt. Stimmung schenkt den Dingen Eigenleben, Dinghaftigkeit, Farbe und Form. In der Stimmungslyrik schenkt der Mensch der Außenwelt die Glut der Farbe und die Melodie der Linie und nimmt sich die Ruhe der Natur. So ist die Stimmungslyrik und mit ihr die moderne Lyrik zum großen Teil Landschaftslyrik. Die Naturgleichnisse der älteren Lyrik sind arm im Vergleich mit der höchsten sinnlichen Prägnanz der modernen Lyrik. Die sinnlich plastische Gestaltung der Dinge und die Gefühlsruhe machen die Stimmungslyrik plastisch.

Die Plastik ist die Form der Ruhe und der Objektivität.

Der handelnde Mensch unterwirft die Dinge und das Schicksal seinem Willen. Der müde Mensch wird besiegt von den Dingen und dem Schicksal. Er anerkennt die Dinge und das Schicksal: er ist ein Schauend-Genießender. Im Schauen genießt er die Dinge, die ihn unterjochen: er genießt seine Objektivität. Der Genuß des Schauens erlöst ihn von der Qual des Leidens durch die Außenwelt; in dem Genuß des Schauens vergißt er sein Ausgelöschtwerden durch die Dinge. Er willigt demütig ein in das Unabwendbare. Das ist seine Erlösung von der Besiegung durch das Schicksal. »Amor fati: das ist meine innerste Natur« — so spricht mit Nietzsche jeder schwache Mensch. Das für ihn Unabwendbare macht er zu dem Unentrinnbaren: er nennt es Schicksal. Er vergrößert die Dinge, er »wirft Purpurfalten über seine Qualen«, er spricht pathetisch von allem, was ihn besiegt, um seine Niederlage ehrenvoll zu machen, um sein Leiden zu verbergen.

Das Pathos ist die Form des Leidens.

»Was wir besiegen, ist das Kleine,
und der Erfolg selbst macht uns klein.
Das Ewige und Ungemeine
will nicht von uns gebogen sein.

— — — — — — — — — —

Wen dieser Engel überwand,
welcher so oft auf Kampf verzichtet,
der geht gerecht und aufgerichtet
und groß aus seiner harten Hand,
die sich, wie formend, an ihn schmiegte.
Die Siege laden ihn nicht ein,
sein Wachstum ist: Der Tiefbesiegte
von immer Größerem zu sein.« (Rainer Maria Rilke.)

Der Tiefleidende verschweigt seine Leiden: die Unaussprechbarkeit seines Leidens macht ihn zum Tieftraurigen, zum Ewigeinsamen.

»Wir werden nicht mehr starr und bleich
Den früheren liebeshelden gleich.
An trübsal waren wir zu reich.
Wir zucken leis und dulden weich.

Sie hießen tapfer, hießen frei,
Trotz ihrer lippen manchem schrei.
Wir litten lang und vielerlei
Doch schweigen müssen wir dabei.« (Stefan George.)

Die Vornehmheit des Verschweigens ist die Notwehr gegen die Überwältigung durch das Leid. Der Kulturmensch ist vornehm, der Naturmensch indiskret.

Conrad Ferdinand Meyers plastische und pathetische Stimmungslyrik der Verschwiegenheit ist die Lyrik des intellektuellen, einsamen Kulturmenschen, des repräsentativen Menschen des ausgehenden 19. Jahrhunderts.

X.

Über die Tonmalerei.

Von

Paul Mies.

1. Wesen der Tonmalerei.

Über die Art und Weise, wie die Musik auf den Menschen wirkt, ob ihr die Fähigkeit innewohnt, Vorstellungen zu vermitteln oder Gefühle hervorzurufen, oder ob sich ihr Vermögen darauf beschränkt, Stimmungen zu erregen, darüber haben Ästhetiker und Musiker seit jeher nachgedacht, aber wenig Einigkeit erzielt. Hanslick, der in seiner Schrift »Vom Musikalisch-Schönen« den ursächlichen Zusammenhang zwischen Tonkunst — die er nur als Instrumentalmusik betrachtet — und Gefühlen leugnet, sucht zu zeigen, wie die Musik zwar nicht den Inhalt von Gefühlen, wohl aber das Dynamische derselben darstellen kann [1])*). Später fügt er aber hinzu [2]): »Das für uns Wichtigste ist und

---

[1]) Zur Erklärung dieses Begriffs führen wir einige darauf bezügliche Stellen aus Hanslick an: »Nur auf Grundlage einer Anzahl von Vorstellungen und Urteilen kann unser Seelenzustand sich zu eben diesem bestimmten Gefühl verdichten« (S. 22). »Nicht die Art der bloßen Seelenbewegung, sondern ihr begrifflicher Kern macht sie« (die Liebe) »zur Liebe. Ihrer Dynamik nach kann diese ebensogut sanft als stürmisch, ebensowohl froh als schmerzlich auftreten und bleibt doch immer Liebe. Diese Betrachtung reicht hin, zu zeigen, daß Musik nur jene begleitenden Adjektiva, nie das Substantivum, die Liebe selbst ausdrücken könne« (S. 23). »Was kann also die Musik von den Gefühlen darstellen, wenn nicht deren Inhalt? Nur das Dynamische desselben. Sie vermag die Bewegung eines physischen Vorgangs nach den Momenten: schnell, langsam, stark, schwach, steigend, fallend nachzubilden. Bewegung ist aber nur eine Eigenschaft, ein Moment des Gefühls, nicht dieses selbst« (S. 26). [2]) Ha. M. S. S. 111.

*) Erklärung der Abkürzungen in den Anmerkungen.

E. Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen 11. Auflage = Ha. M. S. — A. W. Ambros, Geschichte der Musik Bd. I, 3. Auflage, 1887; Bd. II, 3. Auflage, 1891; Bd. III, 3. Auflage, 1893; Bd. IV, 3. Auflage, 1909; Bd. V, 1. Auflage, 1882 = A. I—IV, V. — H. Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen 3. Auflage, 1870 = He. T. — O. Klauwell, Geschichte der Programmmusik 1910 = Kl. Pr. M. — Denkmale deutscher Tonkunst Bd. X = D. d. T. Bd. X. — Denkmäler der Tonkunst in Österreich Bd. X = D. d. T. i. Ö. Bd. X. — Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke der Gesellschaft für Musikforschung Bd. X = Publ. Bd. X. — Sammel-

bleibt unerklärt: der Nervenprozeß, durch welchen nun die Empfindung des Tones zum Gefühl, zur Gemütsstimmung wird«. Diese Theorie ist auch von Helmholtz angenommen worden, der sagt [1]): »In dieser Weise kann die melodiöse Bewegung der Töne Ausdruck werden für die verschiedenen menschlichen Gemütszustände, nicht für eigentliche Gefühle — denn es fehlt der Musik das Mittel, den Gegenstand des Gefühls deutlich zu bezeichnen, wenn ihr nicht die Poesie zu Hilfe kommt — wohl aber für die Gemütsstimmung, welche durch Gefühle hervorgebracht wird.«

Die Wirkung der Vokalmusik auf den Menschen setzt sich aus zwei Elementen zusammen: der Inhalt des Textes läßt sich mit Worten ausdrücken, er ist ein Konkretes; darauf kann der Text ein Gefühl und daraufhin eine Stimmung in uns erwecken [2]); wir sprechen dann von dem Stimmungsgehalt des Textes. Die mit dem Worte verbundene Musik erregt in uns ebenfalls eine Stimmung. Eine Vertiefung der Stimmung und eine erhöhte Wirkung auf das menschliche Gemüt wird also erzielt werden, wenn Wort wie Ton denselben Stimmungsgehalt haben.

Den Anfang der Ausübung musikalischer Kunst bildet wohl die Vokalmusik. Die noch unbeholfene musikalische Arbeit findet an dem Texte eine Stütze, an der sie ihr Tonmaterial bilden und ihre Gesetze entwickeln kann. Später sucht sie charakteristisch zu werden »in Ausdruck und Färbung für den erwählten Text« [3]). Dergleichen taucht in der Musikgeschichte überall auf dem Punkte auf, wo die Theorie des Tonmaterials ihre Arbeit zu etwas Rundem und Abgeschlossenem gebracht hat — freilich aber vorerst nur in den allgemeinen Umrissen. So geben die persischen Theoretiker dem Tonsetzer die Lehre, wenn er ein Gedicht in Musik zu setzen habe, solle er diejenige Tonart wählen, die zu dem Inhalt der Worte am besten paßt [4]); so gibt der chinesische Kaiser Tohun (2300 v. Chr.) seinem Minister Quei den Auftrag: »Die Musik soll dem Sinn der Worte folgen« [5]); ähnliche Aussprüche rühren her von Franchinus Gafor [6]) (Ende des 15. Jahrhunderts),

---

bände der Internationalen Musikgesellschaft = S. I. M. — H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte 1. Auflage = R. Hb. I, II [1], II [2]. — A. Reißmann, Allgemeine Geschichte der Musik Bd. I—III, 1863—66 = Rei. A. G. d. M. I—III. — Landshoff, J. R. Zumsteeg, Beiträge zur Geschichte des Liedes und der Ballade. Diss. München 1900 = L. Z.

[1]) He. T. S. 397.

[2]) Ha. M. S. S. 25.

[3]) A. I, S. 442.

[4]) A. I, S. 442.

[5]) A. I, S. 513.

[6]) A. I, S. 442.

Guido von Arezzo[1]) (um 1030) und Cottonius[1]), dessen Schüler. Letzterer schreibt die für den damaligen Musikstandpunkt bezeichnenden Worte: »Das erste Gesetz der Melodik (*praeceptum modulandi*) ist, daß der Gesang nach dem Sinn der Worte ein verschiedener sei. Dies wollen wir nicht also einschärfen, als müsse es stets so sein, aber wenn es ist, so wird es für einen Vorzug gelten können (*ornatui esse dicimus*)«.

Die Möglichkeit eines derartigen Entsprechens von Wort und Ton ist also zu allen Zeiten einer in etwa entwickelten Tonkunst vorausgesetzt worden. Wie diese Übereinstimmung zustande kommt, ist, wie wir sahen, keinem gelungen zu erklären, und inwieweit sie stattfindet, ob nur im Reich der Stimmungen, oder auch dem der Gefühle, oder sogar dem der Begriffe, darüber herrscht, wie schon bemerkt, Uneinigkeit.

Ein der Dichtung oder Malerei angehöriges Kunstwerk sind wir gewohnt, in Verbindung mit den Erscheinungen des uns umgebenden Lebens zu bringen. Bei der Malerei verhilft uns dazu die Anschaulichkeit, bei der Dichtkunst die feste Verknüpfung zwischen Worten, geschriebenen oder gesprochenen, und Begriffen oder Vorstellungen. Die Musik dagegen besitzt weder eine Anschaulichkeit im Sinne der Malerei, noch besteht eine eindeutige Verbindung zwischen musikalischen Tonempfindungen und Begriffen oder Vorstellungen. Fürs erste scheint also jeder Versuch aussichtslos, musikalisch irgendeine Vorstellung, sei sie nun die eines Gegenstandes oder einer Folge von Zuständen, darstellen zu wollen.

Stellen wir uns auf den Standpunkt Hanslicks, der offenbar, wenn es sich um musikalische Darstellung außermusikalischer Inhalte handelt, die engste Grenze zieht, so bleibt doch immer noch eine Möglichkeit, Tonempfindung und Vorstellung in eine gewisse Beziehung zueinander zu bringen. Tritt uns in einem Musikstück oder einer musikalischen Phrase ein bestimmtes dynamisches Gefühlsmoment — sei es etwa heiter, lebhaft, stürmisch, heftig usf. — entgegen, so kann unter Umständen dadurch ein bestimmtes Gefühl in uns wachgerufen werden — z. B. der Freude, der Begeisterung, des Zornes usw. — Da aber ein solches dynamisches Moment einer ganzen Reihe verschiedener Gefühle angehören kann, so kann die Überleitung auf ein bestimmtes Gefühl nicht in der Musik selbst begründet sein, sondern sie muß durch außermusikalische Mittel herbeigeführt werden, als Text, Überschrift, besondere Lebenslage oder Gemütsstimmung. Und da nun des weiteren, wie Hanslick[2]) ausführt, jedem Gefühl ein Komplex von

[1]) A. II, S. 178.
[2]) Ha. M. S. S. 22—23.

Vorstellungen und Urteilen, als begrifflicher Kern, zugrunde liegt, so kann, unter geeigneten Umständen, eine bestimmte diesem Komplex angehörige Vorstellung in unser Bewußtsein treten, was freilich wieder eine außermusikalische Anregung voraussetzt. Hieraus geht hervor, daß ein und dieselbe Musik ganz verschiedene Gefühle und im weiteren ganz verschiedene Vorstellungen je nach den Umständen in uns wachrufen kann; von einer Darstellung bestimmter Gefühle oder Vorstellungen durch die Musik allein kann also in dem hier besprochenen Falle nicht die Rede sein. So erklärt sich die Entstehung mancher Überschriften der Klavierstücke von R. Schumann, E. Grieg und aus früheren Zeiten F. Couperin. Stimmungsgehalt von Überschrift und Musik, ja die durch sie weiterhin erzeugten Gefühle mögen übereinstimmen, die Auswahl der Vorstellung, die zur Abfassung der Überschrift führte, ist so willkürlich, daß man bei R. Schumann z. B. das Stückchen »Leids ohne Ende« (Op. 124) ungefähr ebensogut mit der Überschrift »Erster Verlust« (Op. 68) oder »Fast zu ernst« (Op. 15) versehen kann. Der Stimmungsgehalt ist gleich geblieben, die ihn hervorrufende Vorstellung ist eine andere geworden.

Hier möchten wir die Bemerkung einschieben, daß wir uns vorläufig gar nicht damit beschäftigen wollen, ob die musikalische Schönheit bedingt werde von dem Zusammenhang gewisser Tonempfindungen mit Stimmungen, Gefühlen oder Vorstellungen, sondern nur, ob es einen solchen Zusammenhang gibt, und wie weit er sich feststellen läßt.

Betrachten wir die »Schmetterling« überschriebenen Stücke von Schumann[1]), Grieg[2]), Couperin[3]), so finden wir ihnen gemeinsam leichte und bewegliche, nicht chromatische, sondern mannigfache Sprünge enthaltende Figuren der rechten Hand, die durch das ganze Stück eine ziemlich gleiche Bauart behalten. In der Anwendung derartiger Worte, wie »leicht«, »beweglich«, »sprunghaft« auf die Musik liegt nun das, was den Komponisten bewog, sein Stück »Schmetterling« zu taufen, ein Tier, für dessen Flattern wir wohl derartige Worte gebrauchen. Hier wird nicht der Schmetterling und nicht der Flug, sondern der Eindruck, den sein Flug auf uns macht, zum Ausgangspunkt der Übertragung in die Musik oder, wenn man so will, der musikalischen Darstellung gemacht. Aus dem Komplex von Momenten, welche das Fliegen des Schmetterlings in sich begreift, gelingt es uns, das eine, welches wir mit »Flattern« bezeichnen, durch einen analogen, ihm dynamisch verwandten Gehörseindruck wiederzugeben. Wie die

[1]) Carnaval Op. 9.
[2]) Lyr. Stücke Bd. III.
[3]) Werke, herausgeg. v. Chrysander, Bd. I, S. 48.

Flügel des Schmetterlings einmal hoch, kurz darauf wieder tief liegen, so schnell, daß nur die Grenzlagen fixierbar sind, wie der Schmetterling selbst einmal höher, dann tiefer schwebt, so gibt die Übertragung der Begriffe hoch und tief auf die Tonfolgen die musikalische Darstellung des Flatterns [1]). Ein wie geringes Element dies von der ganzen Vorstellung des fliegenden Schmetterlings ist, sieht man daraus, daß es bei fehlender Überschrift kaum möglich wäre, die Vorstellung des Komponisten, falls er überhaupt bei Abfassung des Stückes eine hatte [2]), zu erraten, und daß die Überschrift, falls sie nachträglich verfaßt wird, nur auf Grund willkürlicher und zufälliger Ideenverbindung zustande gekommen ist [3]). Daß in dem besprochenen Falle die Musik darstellend oder malend verwendet worden ist, steht außer Zweifel. Hier tritt uns wiederum die Erkenntnis entgegen, welche Bedeutung dabei das zur Musik hinzutretende Wort hat.

Wie in diesen Fällen ganze, wenn auch kleine Musikstücke uns infolge gewisser Analogien dazu bewogen, sie mit Vorstellungen in Verbindung zu bringen, als deren musikalische Bilder wir sie dann betrachten, ebenso können uns einzelne musikalische Phrasen und Motive zu derartigen Übertragungen veranlassen. Als Beispiel führen wir an das erste Motiv aus der C-moll-Symphonie von Beethoven



dessen Bedeutung man häufig in die Worte kleidet: So klopft das Schicksal an die Pforten [4]). Beethoven selbst soll zu dem Thema im Walde durch einen Vogelruf angeregt worden sein [5]). Im ersten Falle ist eine rhythmische, im zweiten auch eine klangliche Analogie Grund und Ausgang des erwähnten Zusammenhangs zwischen Musik und Vorgang.

Das Dasein von Motiven, die zweifellos zur Darstellung von Vorstellungen, wenn auch mehrerer, dienen, könnte uns ermutigen, eine beliebige musikalische Phrase daraufhin zu untersuchen, ob sie mit Vorstellungen Analogien bietet. Da diese Analogie sehr verschiedener Natur sein kann (rhythmisch, klanglich usw.), zeigt sich, daß sich zu einem beliebigen Motiv eine Fülle von Vorstellungen einfinden würden, ja eine unendliche Reihe von Vorstellungen zur Auswahl bereit stünde, die alle Anlaß zu einer gleich genauen Analogie mit dem Motiv gäben, wenn auch nach verschiedenen Gesichtspunkten. Abgesehen von der

[1]) Siehe besonders das Stückchen von Couperin.

[2]) R. Schumann, Ges. Schriften I, S. 84 oder Kl. Pr. M. S. 101.

[3]) Kl. Pr. M. S. 182, Anm. über R. Schumann.

[4]) Ob dieser Ausspruch von Beethoven selbst herrührt, ist zweifelhaft.

[5]) Thayer. Beethoven Bd. II, Anhang I, S. 361.

Unmöglichkeit, diese Reihe zu durchlaufen, gibt uns die Musik an sich kein Mittel an die Hand zu unterscheiden, welche der Vorstellungen wir, um der Meinung des Komponisten zu folgen, bevorzugen sollen. Das Motiv kann aber auch so beschaffen sein, daß unter der Reihe von Vorstellungen, die wir ja damit verbinden können, einzelne sind, deren Analogie mit dem Motiv besonders weitgehend ist. Eine Aufzählung dieser wenigen Vorstellungen kann dann gelingen, eine Auswahl unter ihnen ist aber aus dem musikalischen Gehalt allein heraus auch dann nicht möglich. Das Tremolo der Pauke wird wohl die beste Analogie bieten zum Rollen des Donners. Reißmann [1]) will ja sogar die Entstehung der Pauke erklären aus dem Bestreben, den Donner nachzuahmen. Die Analogie zum fernen Dröhnen der Kanonensalven ist aber sicher ebensogroß. Wollen wir nun in einem Musikwerke den auftretenden Paukenwirbel mit einer der beiden obengenannten Vorstellungen in Verbindung bringen, so ist nicht ohne weiteres zu ersehen, welche wir wählen sollen. Wird nun aber durch zur Musik hinzutretende Worte — sei es als Text oder Überschrift — unsere Aufmerksamkeit auf einen bestimmten Vorstellungskreis gelenkt, so vermögen wir aus der zum Motiv gehörigen Vorstellungsreihe diejenige auszuwählen, die dem zum Text gehörigen Vorstellungskreis angehört. So wird das tiefe Tremolo in Beethovens Pastorale (im Gewitter) als Darstellung des Donners, dagegen der Paukenwirbel in Tschaikowskys »Ouvertüre 1812« [2]) als Darstellung der Kanonensalven aufgefaßt.
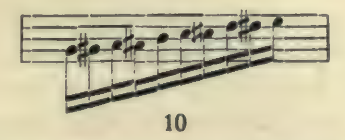
Wie bei den behandelten Beispielen teils in wirklichen Ähnlichkeiten (klanglichen oder rhythmischen), teils in Begriffsübertragungen (Ausdehnung z. B. der Begriffe »hoch« und »tief« vom Gesichtseindruck auf den Gehörseindruck) der Grund des von uns konstruierten Zusammenhangs zwischen Vorstellung und musikalischer Phrase lag, so wird irgendeine Ähnlichkeit auch bei jedem derartigen Zusammenhang vorhanden sein müssen. Eine Untersuchung einer großen Anzahl musikalischer Kunstwerke aller Epochen hat nun zu einer Einteilung und Klassifizierung der möglichen Analogien geführt.

Wir wollen von der Idee ausgehen, es handle sich darum, irgendwelche Vorstellungen musikalisch darzustellen, d. h. genauer, musikalische Phrasen aufzustellen, deren Analogie mit der Vorstellung uns möglichst groß erscheint. Zuerst ist es denkbar, daß die Vorstellung in sich schon Elemente enthält, die dem Bereiche der Musik angehören oder wenigstens erkennbar musikalisch wiedergegeben werden können. Ihre

[1]) Reißmann, Dichtkunst und Tonkunst S. 10. Universalbibliothek für Musikliteratur 11—12.

[2]) Kl. Pr. M. S. 347.

Übertragung in die Musik ist dann leicht zu leisten. So gelingt es mit Hilfe eines Holzblasinstrumentes den Ruf eines Kuckucks derart nachzuahmen, daß man ihn von dem eines wirklichen Kuckucks kaum unterscheiden kann. Das Sausen des Windes, das in der Natur ein Geräusch ist — es ist eine kontinuierliche Tonreihe — läßt sich so musikalisch nicht übertragen; die chromatische Leiter in der Musik bietet aber immerhin so viel Analoges, daß man unbedenklich zu ihr greifen wird, um das Windsausen musikalisch darzustellen. Kehren wir die Betrachtung jetzt um: Wir hören das Flötenmotiv oder das Motiv



Zu jedem bietet sich uns eine Reihe von Vorstellungen, die zur Bildung von Analogien geeignet sind. Das erste Motiv könnte man in Zusammenhang bringen mit dem Fußtritt eines hinkenden Menschen, dem Hüpfen des Frosches, dem Fall vereinzelter Regentropfen, dem Herabsteigen von einer Treppe usw., die zu ihm die größte Analogie bietende Vorstellung ist ohne Zweifel der Kuckucksruf; das Motiv ist ja sogar rein musikalisch identisch mit ihm. Fast ebenso ist es mit dem zweiten Motiv; kein Naturlaut ist musikalisch identisch mit ihm, aber die Ähnlichkeit zwischen ihm und dem Windsausen — beides sind kontinuierliche Tonfolgen, die eine im Gebiet der Geräusche, die andere in dem der Musik[1]) — ist immer noch groß genug, um den Übergang vom Motiv zu der Vorstellung des sausenden Windes nicht gewagt erscheinen zu lassen.

Neben dem klanglichen nimmt das rhythmische Element eine bedeutende Stellung in der Musik ein. Jede Vorstellung, bei der irgendein Rhythmus eine Rolle spielt, wird durch diesen Anlaß geben können zur musikalischen Darstellung. Beispiele dafür sind das Pferdetrappeln, dessen musikalische Darstellung später eingehend behandelt wird, und der Wachtelschlag; bei letzterem allerdings verbindet sich mit dem rhythmischen Moment ein klangliches, jedoch ist der Rhythmus das Charakteristischste des Wachtelrufs. Überhaupt läßt sich eine strenge Scheidung dieser beiden Gebiete nicht durchführen, indem die meisten Rhythmen mit gewissen Geräuschen oder Klängen verbunden sind, die, wenn auch nicht an bestimmte Töne, doch an gewisse Tonhöhen und Tonunterschiede gebunden sind. Als Beispiel führen wir an, wie das

[1]) He. T. S. 397.

Hämmern des Schmiedes in die Musik übertragen wird. Es leuchtet ein, daß eine musikalische Phrase, die bloß durch ihren Rhythmus eine Ähnlichkeit mit einer Vorstellung bietet, weit weniger bezeichnend ist als eine solche, die auch klanglich auf die Vorstellung hinweist.

Eine große Anzahl anderer Vorstellungen wird in der Musik dargestellt nach den Momenten: langsam und schnell, leicht und schwer, steigend und fallend. Als Beispiel ist schon behandelt die Darstellung des Schmetterlingsfluges; dabei waren die Übertragungsmomente hauptsächlich: schnell, leise und ein charakteristisches Auf und Nieder musikalischer Figuren. Viel einfacher ist die malerische Darstellung von Worten wie »aufsteigen«, »absteigen«. Alle musikalischen Malereien, die nicht durch rhythmische oder klangliche Analogien veranlaßt werden, lassen sich auf diese Weise erklären. Die oben angeführten Momente bestimmen die allgemeine Bewegung eines Vorgangs. Enthält eine Vorstellung also ein Bewegungsmoment, so ist dessen Übertragung in die Musik möglich. Wir wollen sie eine Übertragung durch Bewegungsanalogie nennen.

Die Anwendung der Begriffe »hoch« und »tief«, d. h. eigentlich »steigend« und »fallend«, auf die musikalischen Tonfolgen wird — wenn auch sehr selten — zur Malerei von Gegenständen in der Musik benutzt. Ein Nacheinander von Tönen müßte hier einem Zugleich von Dingen entsprechen mit der einzigen Analogie des Steigens und Fallens. Wie wenig charakteristisch eine solche Übertragung für den Gegenstand wird, wie wenig sie mit der Wirkung der Musik, selbst der malerischen, zu tun hat, ist daraus zu ersehen, daß nur selten eine derartige Darstellung von Gegenständen versucht worden ist. Beispiele finden sich bei Haydn (das zackige Haupt des Hirsches), bei Wagner und Mattheson (der Regenbogen).

Ein und dieselbe Bewegung kann als Element in manchen Vorstellungen enthalten sein — wenigstens, wenn die Bewegung nur in solch allgemeinen Zügen dargestellt ist, wie es der Musik möglich ist. Suchen wir zu einer musikalischen Phrase mit Hilfe einer Bewegungsanalogie eine Vorstellung, die von ihr dargestellt werden könne, so ist hier eine Eindeutigkeit kaum jemals zu erreichen. Soll nun in solchen Fällen der Verstand mit Notwendigkeit auf eine bestimmte Vorstellung hingelenkt werden, dann ist bei kleineren, gänzlich einheitlichen Stücken eine Überschrift, bei größeren aber ein Text nötig, der zugleich mit der Musik aufgefaßt wird. Der Text muß also laut ertönen, wie in der Vokalmusik, oder den einzelnen Phrasen müssen die durch sie nach Absicht des Komponisten dargestellten Textworte beigesetzt werden. (Siehe Kuhnaus bibl. Historien.)

In allen besprochenen Fällen wird die Analogie zwischen Vorstellung und musikalischer Phrase durch verstandesgemäßes Vergleichen gefunden. Die Musik, physikalisch genommen, wendet sich lediglich an unseren Gehörsinn, welcher die musikalischen Töne nach Höhe und Tiefe (unter Einschluß der Zusammenklänge), nach Stärke und Schwäche, nach ihrer rhythmischen Anordnung und der Schnelligkeit ihrer Aufeinanderfolge auffaßt. Daraus ergibt sich, daß die klanglichen, rhythmischen und Bewegungsanalogien — rein physikalisch genommen — die einzig möglichen sind, und alle Tonmalerei auf ihnen beruhen muß. Demgemäß definieren wir:

Tonmalerisch nennen wir die Musik da, wo sie Vorstellungen wiedergibt in der Weise, daß der Zusammenhang zwischen Vorstellung und Musik an Hand klanglicher, rhythmischer oder Bewegungsanalogien durch verstandesgemäßes Vergleichen allein festgestellt und in Worten ausgedrückt werden kann. Damit soll natürlich nicht gesagt sein, daß nicht auch noch eine Gleichheit des Stimmungsgehaltes von Vorstellung und Musik vorhanden sein kann, die aber dann nicht durch bloße Verstandestätigkeit erkannt wird.

Wir wiesen es anfänglich schon zurück, bei gleichem Stimmungsgehalt die Musik tonmalerisch zu nennen; und zwar haben wir es damals wegen der Willkür bei Auswahl einer Vorstellung unter den möglichen getan. Bei Vorhandensein und Zugleicherklingen eines Textes fällt dieser Einwand fort. Dagegen treten andere auf, die wir an Beispielen zeigen wollen. Betrachten wir das Lied: »Wie bist du meine Königin« von J. Brahms (Op. 32, Nr. 9). Durch eine Umänderung der Melodie der ersten Strophe und andere Begleitung erhält der Komponist die Musik zu: »Durch tote Wüsten wandle hin, und grüne Schatten breiten sich, ob fürchterliche Schwüle dort ohn' Ende brüte, wonnevoll!« Die zu diesen Worten erklingende Musik könnte man wirklich als »schwer«, »drückend«, ja »schwül« bezeichnen. Es ist aber keine der von uns namhaft gemachten Analogien anführbar, die einen Zusammenhang der Musik mit der Schwüle als einer außer uns existierenden Erscheinung rechtfertigen könnte. Lediglich das durch die Schwüle in uns erregte Gefühl, d. h. eigentlich die damit in Zusammenhang stehende gedrückte Gemütsstimmung wird in der Musik wiedergegeben. Wir bezeichnen dann die Musik als »schwül«, ohne dabei an eine Beeinflussung unseres Seelenlebens in dieser bestimmten Richtung zu denken. Damit stimmt Hanslick überein, wenn er sagt [1]): »Es kann ferner der ästhetische Ausdruck einer Musik anmutig ge-

---

[1]) Ha. M. S. S. 24.

nannt werden, sanft, heftig, kraftvoll, zierlich, frisch: lauter Ideen, welche in Tonverbindungen eine entsprechende sinnliche Erscheinung finden. Wir können diese Eigenschaftswörter daher unmittelbar von musikalischen Bildungen gebrauchen, ohne an die ethische Bedeutung zu denken, welche sie für das menschliche Seelenleben haben, und die eine geläufige Ideenverbindung so schnell zur Musik heranbringt, ja mit den rein musikalischen Eigenschaften unter der Hand zu verwechseln pflegt.« Ein anderes Beispiel wählen wir aus Schuberts »Gruppe aus dem Tartarus« (Op. 24, Nr. 1). Zu den Worten: »Hohl sind ihre Augen, ihre Blicke spähen bang nach des Cozytus Brücke« hat Schubert eine Musik geschrieben, von der man sagen kann, sie klinge hohl. Auch hier gelingt es der von Hanslick bezeichneten »geläufigen Ideenverbindung« leicht, die rein musikalische Eigenschaft, die wir hohl genannt haben, mit der Vorstellung eines verzweifelten Seelenzustandes oder sogar eines äußeren Kennzeichens desselben, etwa hohlen, eingesunkenen Augen in Verbindung zu bringen oder zu verwechseln. In den angeführten Fällen würde die Übertragung nicht etwa auf äußerlich erkennbaren und für jeden nachweisbaren Eigenschaften der Tonverbindungen, sondern nur auf ihrem ästhetischen Eindruck beruhen, so daß einem Hörer, der für den rein musikalischen Eindruck nicht empfänglich wäre, der Zusammenhang zwischen Musik und Vorstellung nicht erwiesen werden könnte.

Hanslick [1]) hat schon darauf aufmerksam gemacht, daß der Zusammenhang zwischen Musik und Stimmung kein unbedingt kausaler ist, sondern durch den Standpunkt unserer wechselnden Erfahrung bedingt wird, und er führt zum Beweise dessen die wechselnde Beurteilung an, welche Haydnsche, Mozartsche und Beethovensche Werke in bezug auf Stimmungsgehalt im Laufe der Zeit erfahren haben. Als besonders charakteristisch führen wir ein Beispiel an, das auch im Hinblick auf unser Thema von Interesse ist: die Orchestereinleitung zu Haydns Schöpfung mit der Überschrift »Die Vorstellung des Chaos«. Haydn und seinen Zeitgenossen muß dieses Stück zweifellos dem Vorwurf entsprechend gewesen sein, es muß ihnen leer, formlos, wirr vorgekommen sein, wozu der Mittelsatz, als Darstellung »des über den Wassern schwebenden Geistes Gottes« einen deutlichen Gegensatz für sie bildete. Auch heute noch empfinden wir die rein musikalische Schönheit des Werkes, aber an unsere modernen Werke — wir brauchen noch nicht einmal an Strauß zu denken — gewöhnt, könnte uns diese Einleitung eher als Vorstellung einer ländlichen Gegend, denn als solche des Chaos erscheinen.

---

[1]) Ha. M. S. S. 12.

Geschieht eine Übertragung lediglich auf Grund des rein ästhetischen Eindrucks einer Musik, so ist, wie vorhin nachgewiesen, der Zusammenhang zwischen Musik und Vorstellung entweder völlig willkürlich oder nicht logisch nachweisbar und dem Wechsel unterworfen. Daraus haben wir die Berechtigung geschöpft, diese Art von Übertragung nicht zu der eigentlichen Tonmalerei zu rechnen, und beschränken unsere Untersuchung deshalb auf die in der vorhin gegebenen Definition enthaltenen Fälle.

Da aber in manchen Werken noch andere musikalische Bildungen als zur Tonmalerei brauchbar und wirksam angeführt werden, so wollen wir diese kurz besprechen und gegebenenfalls zurückweisen.

Als Erstes wäre hier die Wahl der Tonart anzuführen. Die griechischen und Kirchentonarten scheinen — vermutlich durch die jeder eigentümlichen Fortschreitungen — tatsächlich geeignet gewesen zu sein, jede eine besondere Stimmung zu erregen und einem Texte desselben Gehalts sich anzupassen. So sollte bei den Griechen das Dorische besonders geeignet sein zur Wiedergabe von Gesängen gottergebenen Charakters, während Mixolydisch als Harmonie der Wehmut und des Jammers galt [1]). Ähnlich dachte man über die Kirchentonarten, die mit den griechischen ja im Grunde übereinstimmen, wenn auch nicht in der Bezeichnung [2]). Ein Unterschied in bezug auf die erregende Stimmung ist ja auch den beiden Klassen unserer Tonarten — der Dur- und Mollklasse — zuzugestehen. Aber einen solchen Unterschied auch zwischen den einzelnen Dur- und Molltonarten zu machen — einen Unterschied, der nicht durch den Klangerreger hervorgebracht wird, sondern im Wesen der Tonart selbst begründet sein soll, wie C. v. Schwerin [3]) es will, kann nur auf Täuschung beruhen. Er gibt selbst zu, daß er einen theoretischen Beweis für diese seine Ansicht nicht erbringen könne, und es hält nicht schwer, seinen Beispielen eine ebensolche Anzahl entgegenzusetzen, die nicht mit der Bemerkung abgetan werden können, sie seien »ohne Rücksicht auf die Tonart« komponiert.

Als Mittel zur Tonmalerei kann auch die Instrumentation eines Musikstücks betrachtet werden. Durch die verschiedenen Musikinstrumente und ihre Kombinationen lassen sich Klänge und Geräusche in sinnenfälliger Weise nachahmen. So dient im Totentanz von Saint-

---

[1]) A. I, S. 232 ff., I, S. 442.

[2]) A. II, S. 43, I, S. 442. Siehe auch die eingehende Betrachtung der Werke J. Gabrielis nach diesem Gesichtspunkte in C. v. Winterfeldt, J. Gabrieli und sein Zeitalter.

[3]) C. v. Schwerin, Die Ausdrucksformen der Musik und die Tonmalerei. Die Musik Bd. I, S. 2118—32.

Saëns das Xylophon, das Klappern der Knochen darzustellen[1]; Strauß verwendet im Don Quixote eine besondere Spielmanier der Blasinstrumente, um das »Mäh, Mäh« der Hammelherde wiederzugeben[2]. Wenn Strauß in demselben Werke das Sausen des Windes durch eine Windmaschine darstellt, so ist dies auch eine Malerei, kann aber nicht Tonmalerei genannt werden; denn die Vorstellung wird nicht durch musikalische Töne, sondern durch ein außermusikalisches Mittel hervorgerufen. Alle diese Tonmalereien fallen unter den Begriff der klanglichen Analogie. Wenn aber Berlioz in seiner Haraldsymphonie[3] der Bratsche das die Schwermut Haralds symbolisierende Thema zuerteilt, weil er den Bratschenklang düster und schwermütig findet, so beruht dies nicht auf dem sinnlichen Gehöreindruck, sondern auf einer ästhetischen Beurteilung der Klangfarbe, weshalb wir solche Beispiele nicht als unter den Begriff der Tonmalerei fallend betrachten möchten.

Sowohl in Musikwerken älterer als auch besonders neuerer Zeit findet sich eine Art von Tonmalerei, die ihr Dasein nicht den physikalischen oder ästhetischen Wirkungen der Musik, sondern gewissen verstandesmäßigen Spekulationen über Musik und musikalische Bildungen verdankt. So veranschaulicht Kuhnau[4] den Betrug Labans durch Trugfortschreitungen, durch ebensolche sucht R. Strauß[5] die falschen und unlogischen Schlüsse Don Quixotes darzustellen. Hierhin gehört auch die Stelle in der siebten Variation[6] des Don Quixote, wo uns zugemutet wird, aus dem Orgelpunkte zu ersehen, daß die Helden bei ihrem eingebildeten Luftritt die Erde doch nicht verlassen haben, und die Darstellung der Einwürfe der Theoretiker in R. Strauß' Heldenleben durch im Baß auftretende Quintenparallelen[7], die als von der Theorie verworfen dem Helden vorgeworfen werden. Hier stimmen wir der Ansicht Calvacoressis bei, der — trotz weitgehender Zulassung der Programmmusik — derartige Darstellungen als unmusikalisch und kindisch verwirft[8]. Wenn V. d'Indy in seinen symphonischen Variationen »Istar« es unternimmt, das allmähliche Entkleiden der Istar durch eine Reihe von Variationen darzustellen, in welchen die musikalische Ausgestaltung fortwährend einfacher wird und das Thema be-

[1] Kl. Pr. M. S. 296.
[2] Kl. Pr. M. S. 263.
[3] Kl. Pr. M. S. 109 ff.
[4] Kl. Pr. M. S. 43.
[5] Kl. Pr. M. S. 260 f.
[6] Kl. Pr. M. S. 265.
[7] Kl. Pr. M. S. 272.
[8] M. D. Calvacoressi, *Esquisse d'une esthétique de la musique à programme.* Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft Bd. 9, S. 424 ff.

ständig deutlicher hervortritt, so daß zum Schluß das nackte Thema als Darstellung des nackten Körpers erscheint[1]), so kann dies, wie interessant die Musik an sich auch sein mag, doch nur als eine musikalische Verirrung angesehen werden.

In solchen Beispielen stehen Vorstellung und musikalische Phrase immer noch in einem gewissen, wenn auch sehr losen Zusammenhang. Es bleibt uns der Fall zu betrachten, wo Thema und Vorstellung vollständig willkürlich aufeinander bezogen werden: es ist die Tonsymbolik. Ihr verdanken die meisten Leitmotive Wagners, Berlioz' und Strauß' ihre Entstehung. Da das Thema zur Vorstellung willkürlich gewählt ist, ist es ganz unmöglich, ohne Text oder Programm dasselbe so zu erklären, wie der Komponist es gewollt hat.

Fassen wir unsere bisherige Betrachtung zusammen, so ergibt sich: Suchen wir zu einer musikalischen Phrase eine passende Vorstellung, dann ist es vielleicht nur in einem Falle — beim Kuckucksruf — möglich, mit Sicherheit die Vorstellung festzulegen; in allen anderen Fällen, selbst der Tonmalerei in dem von uns festgelegten Sinne, ist das Ergebnis mehr oder weniger zweifelhaft. Handelt es sich um Vokalmusik, so gibt der zugleich mit der Musik erklingende Text die zugehörige Vorstellung, so daß es uns leicht gelingt, zwischen diesen beiden die Analogien aufzusuchen, wenn es überhaupt welche gibt. Anders ist es bei der Instrumentalmusik, die sich an ein Programm anlehnt. Hören wir die Musik, und ist uns das Programm bekannt, so müssen wir, um das Musikstück zu verstehen, in jedem Moment der Musik den zugehörigen Moment des Programms kennen. Zu diesem Zwecke ist es nötig, möglichst genaue Analogien festzustellen zwischen den aufeinanderfolgenden Vorstellungen des Programms und den musikalischen Phrasen. Für einen Hörer, der sowohl Programm, wie Musik, wie ihre gegenseitigen Beziehungen nicht von vornherein genau kennt, wird es aber bei der Unbestimmtheit und Vieldeutigkeit der musikalischen Momente schwierig sein, den Fortschritt des Programms und der Musik richtig aufeinander zu beziehen. So kann es denn leicht eintreten, daß auch ein musikalischer Hörer sich noch in der Mitte des Programms befindet, wenn die Musik schon zu Ende ist, ein Übelstand, der nur durch kinematographische Vorführung des Programms behoben werden könnte, wie man auch schon versucht hat[2]). Was das allerdings mit Musikgenuß und Musikverständnis zu tun hat, soll hier nicht entschieden werden.

---

[1]) Kl. Pr. M. S. 304 ff.

[2]) Kl. Pr. M. S. 206. Klauwell weist auch an vielen Stellen seines Werkes auf die Unmöglichkeit hin, gewisse Programme erkennbar musikalisch darzustellen, so z. B. S. 387—389, 396, 118, 249, 261 u. a. m.

2. Anschauungen älterer und neuerer Musiker und Musikschriftsteller über Tonmalerei.

Wir wollen jetzt eine Anzahl literarischer Werke besprechen, die ebenfalls unsern Gegenstand behandeln. Als erster scheint sich J. Kuhnau (1660—1722) mit dem Wesen der Tonmalerei näher beschäftigt zu haben, und zwar in der ausführlichen Vorrede zu seinem 1700 in Leipzig erschienenen Werke: »Musikalische Vorstellung einiger biblischer Historien, in sechs Sonaten auf dem Klavier zu spielen, allen Liebhabern zum Vergnügen versuchet von Johann Kuhnauen«[1]. Er beschäftigt sich also mit der Darstellung von Vorstellungen in der Instrumentalmusik. In einer langen, an den »geneigten Leser« gerichteten Vorrede sucht der in vielen Wissenschaften und Künsten gebildete Verfasser sein Beginnen zu entschuldigen. Wie wenig Kraft der Musiker habe, das Gemüt des Zuhörers in bestimmter Richtung zu lenken, dessen ist er sich wohl bewußt; denn er sagt: »Unterdessen aber scheinet es, daß man in *angustiis probationis* ziemlich dürffte stecken bleiben, wenn man behaupten sollte, daß es in des *Musici* Hand stehe, die Gemüther der Zuhörer nach seinem Willen zu lenken. Es ist wahr, er vermag viel, wenn er sich auf die *Principia artis*, die Proprietät des Modi, der Intervallorum, des Tempus, Metrum und dergleichen recht versteht: Aber daß er über die Zuhörer einerley Gewalt habe, und einen jeden bald zur Freude, bald zur Traurigkeit, bald zur Liebe, bald zum Hasse, bald zur Grausamkeit, bald zur Barmhertzigkeit, und bald wieder zu was anders bewegen könne, das wollen noch die wenigsten glauben.« Um nun doch sein Werk zu rechtfertigen, fährt er später fort: »Damit ich aber inzwischen meine in diesem Werke gehabte Intention umb so viel eher justifizieren möge, achte ich vor nöthig, etwas von der unterschiedenen Art der Expression durch die Musik zu gedenken. Und stellet man meines Erachtens erstlich gewisse Affectus vor, oder man suchet den Zuhörer selbst zu dem intendirten Affect zu bewegen. Hernachmahls wird was anders aus der Natur oder Kunst praesentiret. Und dieses letzte geschiehet entweder also, daß der Zuhörer die gehabte Intention des Komponisten bald merken kann, wenn sie auch schon mit Worten nicht angedeutet werden. Wenn man Z. E. den Gesang des Vogels, als des Kuckucks und der Nachtigall, das Glockengeläute, den Canonen-Knall, ingleichen auff einem Instrumente das andere, als auff dem Claviere die Trompeten und Pauken imitiret: Oder aber daß man auff

[1]) Neuausgabe D. D. T. Bd. IV (K. Päsler). Siehe auch Kl. Pr. M. S. 33 ff.

ein Analogiam zielet, und die musikalischen Sätze also einrichtet, daß sie *in aliquo tertio* mit der vorgestellten Sache sich vergleichen lassen. Und da sind die Worte allerdings nötig, wenn es der klingenden Harmonie nicht so übel oder schlimmer gehn soll, als denen Stummen, deren Sprache von den wenigsten verstanden wird. Also praesentire ich in der ersten Sonate das Schnarchen und Pochen des Goliath durch das tiefe und wegen der Punkte trotzig klingende Thema und übrige Gepolter; ingleichen den Betrug Labans durch die Verführung des Gehörs und unvermutete Fortschreitungen aus einem Tone in den andern (welches auch die Italiäner Inganno heißen). Und gehöret in solchen Fällen eine gütige Interpretation dazu. Was nun endlich die Affecten der Traurigkeit und Freude betrifft, so lassen sich dieselben durch die Musik leichte vorstellen, und sind eben die Worte dabey nicht nötig, es sey denn, daß man ein gewiß Individuum dabey andeuten muß, allwie in diesen Sonaten geschehen, damit man Z. E. das Lamento eines traurigen Hiskiä nicht etwa vor eines weinenden Petri, klagenden Jeremiä, oder eines andern betrübten Menschen halten möge.« Wie man aus diesen Stellen sieht, ist sich Kuhnau wohl bewußt, wie schwer oder gar vielfach unmöglich es ist, ohne zu den Noten geschriebene Texte der Absicht des Komponisten gerecht zu werden: »und dann gehört noch eine gütige Interpretation dazu«. Interessant ist für uns besonders die Betrachtung der Mittel, die der Musik zu einer solchen Darstellung zu Gebote stehen. Kuhnau erwähnt zunächst »das Bewegen zum Affect« und die Nachahmung von Naturgeräuschen wie der Vogelruf usw. (dies letztere nannten wir Darstellung mittels klanglicher Analogie). Jede andere Tonmalerei läuft nach Kuhnau darauf hinaus, daß man »auf ein Analogiam zielet«; seinen Beispielen nach kann die Analogie aber rhythmischen (das Poltern Goliaths) und außermusikalischen (der Betrug Labans) Ursprungs sein, oder sie kann auf (wie wir es nannten) Bewegungsanalogien beruhen (die Flucht der Philister in einer Fuge mit schnellem Thema). Wenn auch Kuhnau einen tieferen Einblick in das Wesen der Tonmalerei hatte als die meisten seiner Nachfolger, und sie richtig zu beurteilen wußte, so ist ihm doch eine richtige Aufführung der Mittel, welche die Musik dazu hat, nicht gelungen; er hat es aber vielleicht auch gar nicht beabsichtigt.

Eine ausführliche Behandlung erfährt dann die Tonmalerei in einem Briefe J. J. Engels an den Kapellmeister Reichardt 1780 [1]). Engel geht von der Definition aus: »Malen heißt einen Gegenstand nicht durch bloß willkürlich verabredete Zeichen für den Verstand andeuten, son-

[1]) Ges. Werke Bd. 4, S. 136 ff.

dern ihn durch natürliche Zeichen vor die sinnliche Erscheinung bringen«. Daraus schließt er: will der Komponist malen, so »muß er seine Töne so nachahmend machen und ihnen mit dem Gegenstand[1]) selbst so viel Ähnlichkeit geben als möglich«. Nun teilt er die Tonmalerei in zwei Klassen ein, die vollständige und unvollständige, die er folgendermaßen bespricht: »Die vollständige Malerei findet sichtbar nur statt, wo der Gegenstand selbst hörbar ist, und sich mit abgemessenem Ton und Rhythmus verträgt. Was die unvollständige Malerei betrifft, so kann

1. der Gegenstand ein aus Eindrücken verschiedener Sinne zusammengesetztes Phänomen sein, wo Hörbares mit Sichtbarem usw. vermischt ist. Der Tonkünstler erweckt in der Phantasie die Vorstellung des Ganzen, indem er das Hörbare nachahmt. So malt er eine Schlacht, ein Gewitter, einen Orkan;

2. kann zwar der Gegenstand ganz und gar nichts Hörbares enthalten, aber er trifft mit den hörbaren Tönen in gewissen allgemeinen Eigenschaften zusammen, die der Phantasie einen leichten Übergang von diesen auf jene verschaffen. Es gibt nämlich Ähnlichkeiten nicht bloß zwischen Gegenständen einerlei Sinns, sondern auch verschiedener Sinne. Ich will alle dergleichen Ähnlichkeiten transzendentelle Ähnlichkeiten nennen. Viele Gegenstände, besonders des Gesichts, fallen so unter die musikalische Nachahmung. Die Nachahmung geschieht fast immer nur unvollständig, nur teilweise, nur nach allgemeinen Eigenschaften, es mag nun äußerer Gegenstand oder innere Empfindung nachgeahmt werden. Denn die Empfindung wird gleichfalls nur allgemein nachgeahmt; individualisiert kann sie nur durch bestimmte Vorstellung des sie erweckenden Gegenstands werden. Der Tonsetzer malt noch

3. indem er weder einen Teil, noch eine Eigenschaft des Gegenstandes selbst, sondern den Eindruck nachahmt, den dieser Gegenstand auf die Seele zu machen pflegt. Auch sogar die Farbe wird malbar; denn der Eindruck einer sanften Farbe hat etwas Ähnliches mit dem Eindruck eines sanften Tones.« Diese Einteilung wird erst verständlich, wenn Engel an einer späteren Stelle auseinandersetzt, daß die transzendentelle Ähnlichkeit zwischen Empfindung und Musik in der Gleichheit der durch beide erregten Nervenerschütterung besteht. Ein Beweis dieser Behauptung ist nicht erbracht[2]). Weiterhin zählt Engel die Mittel auf, welche die Musik zur Tonmalerei verwenden könne; er nennt:

---

[1]) Mit Gegenstand bezeichnet Engel das, was wir Vorstellung nannten.

[2]) Ha. M. S. S. 106 ff.

1. Wahl der Tonart, Dur oder Moll, 2. Wahl des Tons, aus dem das Stück geht, 3. Melodie, 4. Bewegung (Taktart), 5. Rhythmus (Perioden), 6. Harmonie, 7. Wahl der Stimme, 8. Wahl der Instrumente, 9. Stärke und Schwäche. Man sieht, es ist so ziemlich alles, was es in der Musik gibt. Inwieweit jedes dieser Mittel bei den vier verschiedenen Arten von Tonmalerei in Anwendung kommt, hat Engel nicht versucht festzustellen. So hat er denn nicht bemerkt, daß die vollständige Malerei eigentlich identisch ist mit der ersten Unterabteilung der unvollständigen; beide entsprechen dem, was wir Darstellung durch klangliche oder rhythmische Analogie nannten. Da Engel aber auch nicht beachtet, mit welcher Bestimmtheit die Musik zu malen vermag, faßt er unter den transzendentellen Ähnlichkeiten die mannigfaltigsten und verschiedensten zusammen; so gehören dazu unsere Bewegungsanalogien, aber auch die durch Gleichheit des Stimmungsgehaltes gewonnenen. Wir hatten gezeigt, daß letztere an Bestimmtheit so weit hinter den ersten zurückstehen, daß wir sie in unsere Definition der Tonmalerei nicht eingeschlossen haben. In bezug auf das durch Ähnlichkeiten — wir sagten Analogien — bestimmte Zustandekommen der Tonmalerei stimmen wir also mit Engel überein, seine Einteilung und Begrenzung muß uns dagegen verfehlt erscheinen.

1781 erschien in Leipzig ein von J. A. Hiller aus dem Französischen übersetztes und mit Anmerkungen versehenes Schriftchen mit dem Titel: »Über die Musik und deren Wirkungen«. Damals machte der von Batteux und Rousseau aufgestellte Grundsatz viel von sich reden, alle schönen Künste, also auch die Musik, ahmten die Natur nach. Daher untersucht der Verfasser in den ersten Kapiteln die Musik als nachahmende Kunst. Eigentümlich ist, daß der Verfasser nur die Melodie für wesentlich hält und auf sie allein seine Behauptungen stützt, die Harmonie als nicht ausschlaggebend aber beiseite läßt; Hiller hat sich dagegen schon in einer Anmerkung ausgesprochen. In den von uns zu betrachtenden Teilen des Werkes ist die Beschränkung nicht von Belang. Einzelne ohne weiteres verständliche Sätze des Schriftchens führen wir jetzt an. »Der Gesang[1]) kann nichts nachahmen, als was singt, wenn wir die Worte in der strengen Bedeutung nehmen, und öfters erstreckt sich sein Vermögen nicht einmal so weit. Das Gezwitscher der Vögel wird durch die Musik nie gut nachgeahmt werden, da die Vögel inkorrekte Sänger sind (S. 30). Eine schöne Nachahmung der Kunst, wenn sie Dinge, die ihr am meisten ähnlich sind, so darstellt, daß die Kopie nie dem Urbild gleicht (S. 31). Der Verstand sucht Beziehungen, Ähnlichkeiten mit gewissen Gegen-

[1]) Man denke an die Beschränkung auf die Melodie. Gesang = Melodie.

ständen, mit gewissen Wirkungen der Natur auf. Was entsteht daraus? Die Musik, stolz darauf, daß sie den Verstand auf ihrer Seite haben kann, bemüht sich, ihm diese Beziehungen, diese Ähnlichkeiten, die er sucht, zu zeigen. Sie ahmt nach, so viel sie immer kann und auf ausdrücklichen Befehl des Verstandes. Der Verstand auf seiner Seite, der die Schwäche der Mittel wohl einsieht, die die Musik zur Nachahmung anwendet, nimmt mit wenigem vorlieb. Die entferntesten Ähnlichkeiten, die schwächsten Beziehungen sind für ihn genug (S. 38). Die Musik macht, so viel sie kann, ihre Geräusche, ihre Bewegungen anderen Bewegungen und noch mehr als das, ihre Ausdrücke unseren Empfindungen ähnlich« (S. 42). Die Ansicht des Verfassers über die verstandesmäßige Entstehung der Tonmalerei ist genau die unsere; eine Einteilung hat er nicht versucht. Dagegen überlegt er hin und wieder, mit welcher Erkennbarkeit die Musik malen könne; wir wollen als Beleg dafür noch zwei Stellen aus der Schrift anführen. »Man will z. B. einen Bach malen: der nicht viel sagen wollende öftere Wechsel zweyer nebeneinanderliegender Noten gibt dem Gesang ohngefähr so eine Bewegung, als das Wasser hat, wenn es fließt. Diese Ähnlichkeit ist das einzige, was die Kunst bisher hat leisten können, und ich bezweifle, daß man je etwas Ähnlicheres werde vorbringen können. Alle Komponisten, die demnach einen Bach malen wollen, werden sich genötigt sehen, eine schon bekannte und beynahe abgenutzte Formel dazu zu brauchen. Die Stellung der Noten ist gleichsam voraus bestimmt und vorgeschrieben« (S. 45—46). »Verlangt von einem Komponisten, daß er euch das Licht, abstract genommen, malen solle, und er wird das Unvermögen seiner Kunst eingestehen. Sagt ihm aber, er solle den anbrechenden Tag malen: und es wird ihm einfallen, daß der Abstand von hellen und hohen Tönen zu gedämpften und tiefen einige Ähnlichkeit mit dem Abstand von Licht zur Finsternis habe. Diesen Punkt der Ähnlichkeit macht er zum Mittel der Nachahmung: aber was ahmt er wirklich nach? Nicht Tag und Nacht, sondern einen gewissen Abstand, der sich auf hundert andere Dinge anwenden läßt. Die erste beste Anwendung, die man von dieser Musik auf einen andern Gegenstand machen will, wird ebenso passend seyn als beym Licht und Finsternis« (S. 52). Die Begrenztheit und Unsicherheit der Tonmalerei bewegt den Verfasser schließlich zu dem Ausspruch: »Was wäre das für ein Conzert, in welchem man dem Zuhörer von Anfang bis zu Ende nichts, als verschiedene Gemälde vorstellen wollte, und wenn selbst Worte zur Erklärung dabei wären? Ich müßte mich sehr irren, oder der Zuhörer, dieses musikalischen Guckkastens satt, würde bitten, daß man etwas weniger für seine Augen, aber desto angenehmer für seine Ohren reden möge« (S. 61).

Kurz erwähnen möchten wir ein Schriftchen von A. B. Marx, »Über Malerei in der Tonkunst«, Mai 1828, Berlin. Tatsächliches enthält das Buch kaum, eine Phrase wird von der folgenden abgelöst.

Calvacoressi gelangt in seiner schon erwähnten Abhandlung [1]) zu einer Einteilung der Musik in *musique imitative, descriptive, représentative* mit mehreren Unterabteilungen. Ob und inwieweit diese Einteilung mit unserer Klassifikation der Tonmalerei in Einklang steht, ist aus zwei Gründen nicht genau ersichtlich: 1. weil der Verfasser nur von Instrumentalmusik, d. h. Programmmusik redet, 2. weil er — nach seiner eigenen Versicherung — in keinem Falle ein genau treffendes Beispiel anführen kann.

Hanslick [2]) sagt: »Die Musik kann nur die äußere Erscheinung nachzuahmen trachten, niemals aber das durch sie bewirkte spezifische Fühlen. In Höhe, Stärke, Schnelligkeit, Rhythmus der Töne bietet sich dem Ohr eine Figur, deren Eindruck jene Analogie mit der bestimmten Gesichtswahrnehmung hat, welche Sinnesempfindungen verschiedener Gattung gegeneinander erreichen können.« Später [3]) weist er die Nachahmung der Tierstimmen z. B. in Haydns Jahreszeiten und Beethovens Pastorale als unmusikalisch zurück und bemerkt dann: »Von diesem Mißverständnis, den Naturlaut unmittelbar realistisch in das Kunstwerk zu übertragen, ist es ja gänzlich verschieden und sollte eigentlich nicht Malerei genannt werden, wenn gewisse in der Natur gegebene, durch ihren rhythmischen oder klanglichen Charakter halb musikalisch wirkende Elemente, wie sie im Rauschen und Plätschern des Wassers, im Vogelgesang usw. enthalten sind, von den Komponisten — nicht etwa »nachgeahmt« werden, sondern ihnen Impulse zu Motiven von selbständiger Schönheit hergeben, welche sie künstlerisch frei konzipieren und durchführen.« Abgesehen von der Unmöglichkeit, irgendeinen Naturlaut — es sei denn der Kuckucksruf — realistisch in das Kunstwerk zu übertragen, ist für die Frage der Tonmalerei nur wichtig, ob Musik und Vorstellung ein gemeinsames Element haben, wie Hanslick ja selbst ausgeführt hat. Die musikalische Schönheit hat an und für sich mit der Tonmalerei nichts zu tun; eine Begrenzung dieser im Sinne Hanslicks scheint uns ungerechtfertigt.

Gegen die Hanslicksche Auffassung der Tonmalerei scheint sich auch William Wolf [4]) zu richten, dessen Anschauungen über diesen Gegenstand wir durchweg beipflichten.

Zuletzt möchten wir einen Teil eines Werkes besprechen, das sich

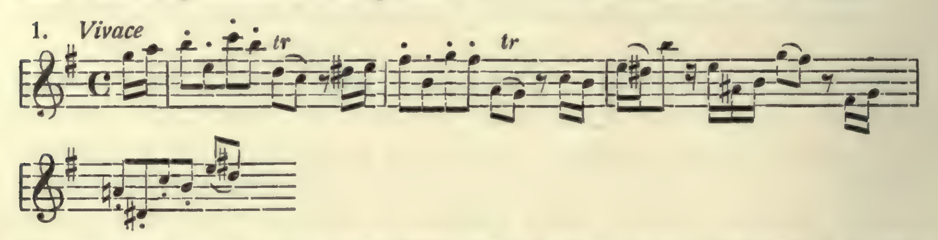
[1]) S. I. M. Bd. 9.

[2]) Ha. M. S. S. 43.

[3]) Ha. M. S. S. 157. f.

[4]) Ges. musikästhetische Aufsätze 1894. Nr. 1: Über Tonmalerei.

mit dem allgemeinen Problem der Tonmalerei nicht beschäftigt, wohl aber bei der Beschreibung der Werke J. S. Bachs eine große Anzahl von tonmalerischen Darstellungen aufzählt. A. Schweitzer, der Verfasser dieses Buchs[1]), ist genau der entgegengesetzten Ansicht, wie J. A. Hillers Schrift; denn er sagt[2]): »*Celui qui, devant un tableau représentant un paysage de bruyère n'entend pas la vague musique du bourdonnement des abeïlles, ne sait pas voir, de même que celui pour lequel la musique n'évoque aucune vision, ne sait pas entendre*«. Wäre dies wirklich die wahre Art Musik zu hören, so müßte jedenfalls dasselbe Musikstück bei jedem Hörer dieselben »*visions*« hervorrufen, und zwar ohne Mitwirkung eines Textes; dann sind aber irgendwelche zwingende Analogien zwischen Musik und Vorstellung unerläßlich. An einigen von Schweitzers eigenen Beispielen wollen wir die Anfechtbarkeit seiner Behauptungen dartun. In der ersten Arie der Kantate: »Leichtgesinnte Flattergeister« (Nr. 181) erscheint das Thema:



Schweitzer bemerkt dazu (S. 259): »*Bach évoque la vision d'une bande de corbeaux, qui s'abattent sur le champ ensemencé; on croit voir un oiseau qui bat des ailes en touchant le sol de ses pattes allongées.*« Wie man das aus dem Thema »ersehen« soll, ist uns unklar; sollen vielleicht die unteren Töne die Erde, die höheren die Luft, oder die tieferen die Füße, die höheren die Flügel, die Triller das Krächzen des Vogels sein? Während also bei diesem Beispiel gar kein Grund einzusehen ist, die Musik als Darstellung des Textes anzusehen, gelangt Schweitzer an vielen anderen Stellen durch künstliches Deuteln und grüblerische Auslegungen zur Feststellung von Tonmalereien, an die unseres Erachtens ein Komponist wie Bach niemals gedacht haben kann. Schweitzer sagt z. B. (S. 279): »*La cantate:* Sehet, wir gehen hinauf nach Jerusalem« (Nr. 159) »*dépeint Jésus précédant ses disciples par le motif que voici:*

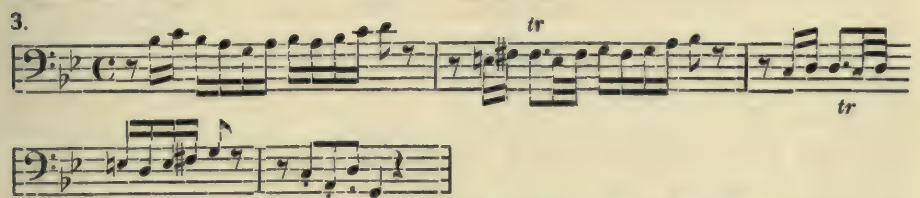
2.

[1]) A. Schweitzer, J. S. Bach, *le Musicien-Poète* 1905, Leipzig.

[2]) a. a. O. S. 329.

Cet arrêt brusque sur la septième produit un effet saisissant: c'est Jésus qui s'arrête et qui se retourne vers ses disciples pour leur annoncer qu'il marche vers la mort, ainsi qu'il est dit dans le texte. Comme ils ne comprennent pas, il s'arrête encore une fois pour le leur répéter.« Dann weiter (S. 322) »*Prenons l'air*[1]*): le grain de blé ne peut produire aucun fruit, s'il ne tombe sur le sol: qui se développe sur le basse obstiné que voici:*

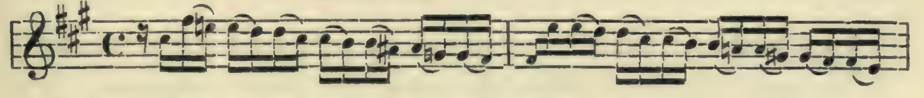
3.



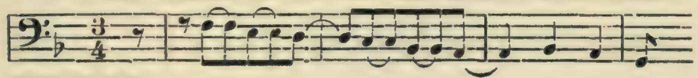
Quelle en est la signification? N'est ce point le geste du semeur que représente la musique? Car, alors tout s'explique: c'est, en effet, comme si, dans le lointain, l'on voyait à d'intervalles réguliers un bras s'étendre une fois, deux fois, trois fois; la traînée des grains reste suspendu en l'air pendant un instant, et puis tombe à terre. Thème unique en son genre!« Man sieht aus diesen Beispielen, daß es ohne Zuhilfenahme der Phantasie schwer wird, dem Verfasser bei seiner Feststellung der Tonmalereien zu folgen; und nur auf diese Weise ist es zu erklären, wenn Schweitzer schließlich zu der Anschauung gelangt, als ob Bach in seiner Musik eine Art Begriffssprache besessen und zu bestimmten Vorstellungen bestimmte und feste Tonfolgen und Rhythmen gehabt habe (siehe Schweitzer Kap. IV.), so daß man — wenn diese bekannt seien — sogar Bachs Instrumentalwerke erklären könne (S. 329). Um dies zu beweisen, stellt er eine Reihe von Fällen zusammen, in welchen nach seiner Ansicht Bach eine Vorstellung durch dieselben oder ähnliche musikalische Wendungen illustriert, unterläßt aber, die Fälle anzuführen, wo Bach durch dieselben oder ähnliche Tonfolgen ganz verschiedene Vorstellungen, oder dieselbe Vorstellung durch verschiedene Tonfolgen illustriert. Davon wollen wir im folgenden ein Beispiel zusammenstellen:

4.

1. S. 227. Der zufriedengestellte Äolus.



2. S. 296. Kantate 56. Ich steh' mit einem Fuß im Grabe.



[1]) Aus der Kantate »Ach lieben Christen seid getröst« (Nr. 114).

3. S. 350. Choralbearbeitung: O Lamm Gottes.



4. S. 360. Schleicht, spielende Wellen.



Die vorstehenden vier Themen stellen nach Schweitzer vor: 1. *la mélancholie des feuilles, qui tombent,* 2. das Herabschreiten ins Grab[1]), 3. *soupirs idéalisés,* 4. die spielenden Wellen. Unseres Erachtens ist jedes der vier Themen geeignet, in gleicher Weise jeder der vier Deutungen Schweitzers tonmalerisch gerecht zu werden. Dieses Beispiel, dem sich beliebig viele anreihen ließen, beweist zur Genüge, wie unwahrscheinlich die von Schweitzer behauptete »*Langage musical de Bach*« ist.

3. Untersuchung über die in alten und neuen Musikwerken enthaltene Tonmalerei.

Wir beginnen jetzt eine ausführliche Besprechung der Tonmalereien, nach den von uns aufgestellten Klassen von Analogien. Zuerst möchten wir nochmals auf einen charakteristischen Unterschied der musikalischen Darstellung vermittels klanglicher oder rhythmischer Analogien und der vermittels Bewegungsanalogien hinweisen. Bei den ersten bildet die musikalische Darstellung einen Teil der Vorstellung wirklich nach, vollkommen nachbilden kann sie in den meisten Fällen wegen der Beschränkung ihrer Mittel nicht. Bei den Bewegungsanalogien ist das Nachgebildete aber ursprünglich kein Musikalisches, sondern die Darstellung kommt nur durch die uns allerdings sehr geläufige Übertragung der Begriffe langsam, leicht, hoch und ihrer konträren in die Musik zustande. Die klanglichen und rhythmischen Analogien sind in den Bewegungsanalogien also nicht enthalten, wie man vielleicht zuerst vermuten könnte.

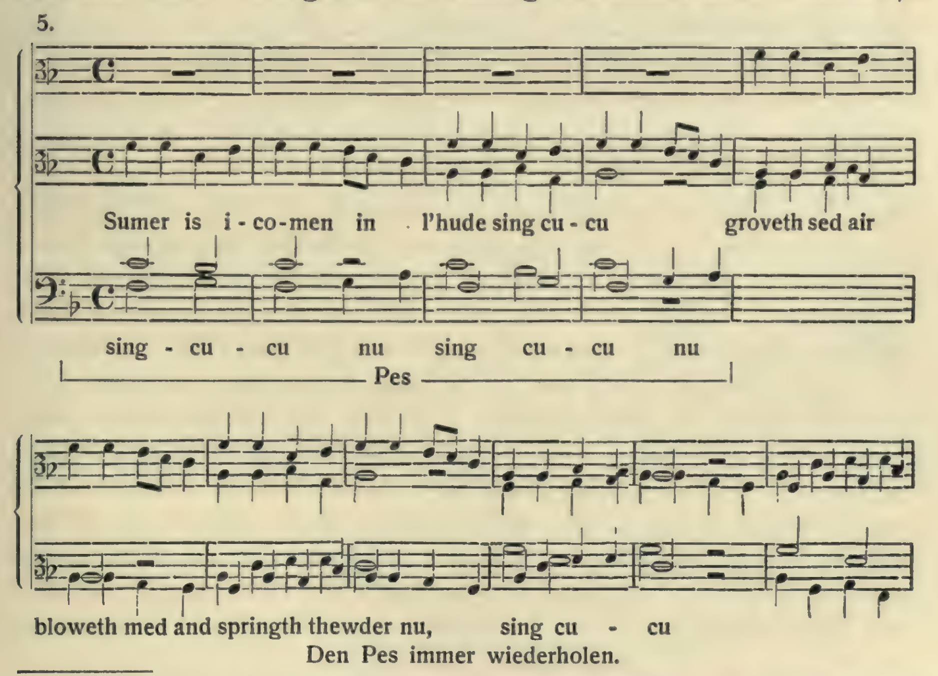
A) Darstellung durch klangliche und rhythmische Analogien.

Die musikalischsten Laute, die wir in der Natur vernehmen, sind die Vogelstimmen, und der musikalischste Vogel ist ohne Zweifel der

[1]) Schweitzer denkt sogar an ein Straßburger Denkmal; denn er sagt: »*Ne diraiton pas que Bach a eu devant les yeux le célèbre monument du maréchal de Saxe à St. Thomas de Strassbourg où Pigalle représente le prince descendant vers le sarcophage.*«

sonst vielgescholtene Kuckuck. Seinem allerdings einfachen Gesang liegt ein meist fest bestimmbares musikalisches Intervall zugrunde, welches zwischen großer und kleiner Terz variiert. So fällt es denn nicht schwer, den Kuckucksruf in die Musik zu übertragen; dies ist wohl die älteste Tonmalerei, die je versucht wurde. Aus dem 13. Jahrhundert [1]) ist uns ein vierstimmiger Kanon im Einklang erhalten über ein altenglisches Volkslied. Dem Hauptgesang ist eine zweistimmige Phrase unterlegt, die fortwährend wiederholt wird (sie wird mit Pes bezeichnet). Der Text des Liedes beschreibt das Herannahen des Sommers, der Pes hat den Text: »sing cucu«. Ambros [2]) und Becker [3]) finden in den Noten des Pes eine Anspielung auf den Ruf des Kuckucks; Becker wundert sich allerdings, daß der Verfasser nicht die Terz, die dem Kuckuck eigentümlich ist, sondern abwechselnd die große und kleine Sekunde benutzt habe. Wir glauben, daß zu dieser Erklärung der Text des Pes wesentlich beigetragen hat; ein wirklicher Kuckucksruf findet sich aber an mehreren Stellen des Liedes und zwar zuerst im Takt neun. Hier ist es wirklich die Terz, mit welcher der Ruf nachgeahmt wird, und zwar die kleine, f—d; diese Tonfolge tritt auch schon zu Anfang des Liedes auf; sie zur Tonmalerei heranzuziehen, lag also sehr nahe. Wir geben den Anfang des Liedes nach Riemann [4]):

5.
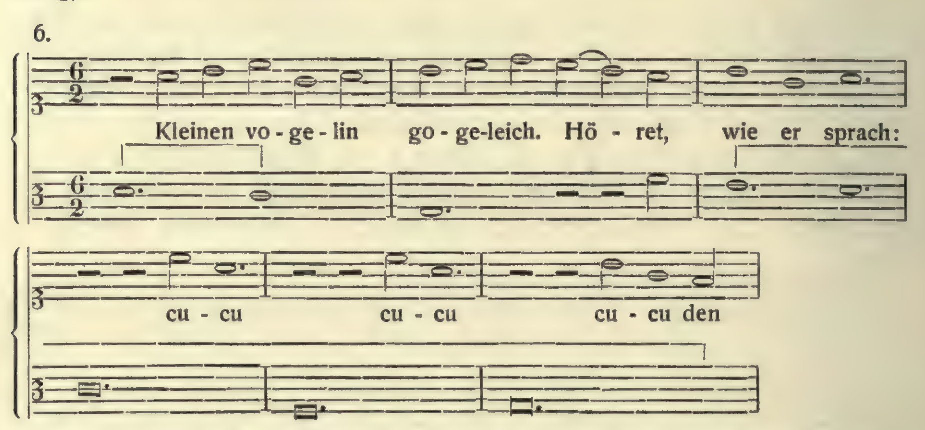


[1]) R. Hb. I [2], S. 217. A. II, S. 513 datiert die Komposition aus der Mitte des 15. Jahrhunderts. [2]) A. II, S. 513.

[3]) Becker, Hausmusik in Deutschland S. 43. [4]) R. Hb. I [2], S. 217.

Eine sehr alte Nachahmung des Kuckucksrufes findet sich in einem Lied des Minnesängers und Ritters Oswald von Wolkenstein (1377 bis 1445). In einem für zwei Stimmen, oder für eine Stimme mit Instrumentalbegleitung, gedachten Lied »Der Mai« [1]) wird unter anderen Vögeln und Tieren auch der Kuckuck zitiert. Der Anfang des Textes lautet: »Der Mai mit lieber Zal, die erd bedecket überal, pühel, eben, perg und tal. Auss suesser Veglin schal erklingen, singen hohen hal, galander, lerchen, droschel, nachtigal. Der gauch fleucht hinden nach zu grossem Ungemach, kleinen vogelein gogeleich. Höret, wie er sprach: cucu, cucu, den zins gib mir . . .« usf. Bei den Worten »cucu« tritt nun der Kuckucksruf in der Melodie auf und zwar merkwürdigerweise kurz hintereinander als kleine und große Terz (c—a und h—g).

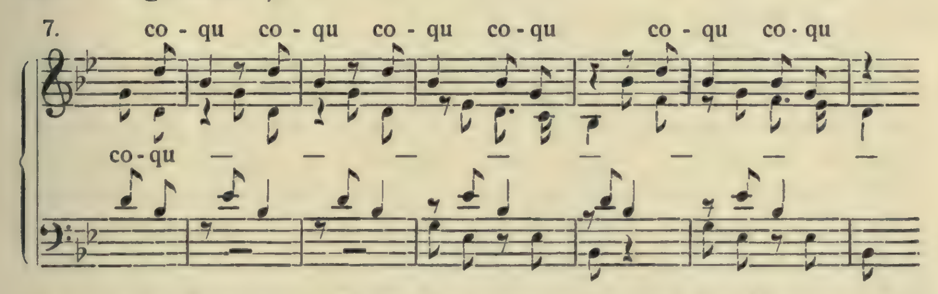
6.



Aus den ersten Zeiten der mehrstimmigen Musik, der Zeit des Diskantierens, hatte sich eine Manier noch bis in die Periode der ersten Niederländer gehalten, die Manier des sogenannten Ochetus [2]), d. h. Schluchzers, welche darin bestand, daß der Sänger einzelne durch Pausen unterbrochene, kurz abgestoßene Töne hören ließ, welche an die abgebrochenen Laute des Schluchzens erinnerten und daher ihren Namen hatten. H. de Zeelandia, einer der allerältesten Niederländer, benutzte diese Manier zu dem Scherz, den Kuckucksruf dadurch nachzuahmen [3]). Und sehr viel später tritt dieselbe Manier wieder auf bei Jeannequin (um 1550), dem erfolgreichsten Komponisten der französischen Programmchansons. In dem »*Chant des oiseaux*« erfährt unter anderen auch der Kuckuck eine spezielle Charakteristik; aber nicht nur kleine und große Terz, sondern sogar die Quarte wird heran-

[1]) D. d. T. i. Ö. IX [1], S. 31 u. S. 179 (Schatz u. Koller).
[2]) A. II, S. 360.
[3]) A. II, S. 360.

gezogen, um den Gesang des Kuckuckquartetts möglichst abwechselnd zu gestalten[1]).
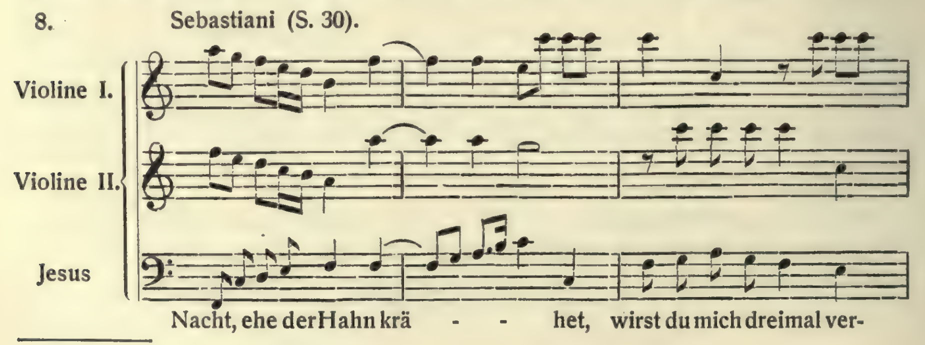


Auch in Gomberts »*Chant des oiseaux*« kommt der Kuckuck vor; sodann in einem Lied von Laurentius Lemlin (1513—49) »Der Gutzgauch auf dem Zaune saß«; dieses Lied gab Georg Forster (1514—68) als Nr. 29 des zweiten Teils seiner »kurtzweiligen guten frischen teutschen Liedlein zu singen fast lustig« heraus und zwar für sechs Stimmen[2]). Der Tenor hat die Melodie, die drei Diskante wiederholen auf die Silben »guck, guck« die Töne c—a. Aber nicht nur in Liedern und Chansons, sondern sogar in Messen hat »der lose Vogel« es verstanden, sich einzuschleichen. So berichtet Haberl[3]) von einer Messe aus der Zeit vor 1450, in welcher »der Tenor keinen anderen *cantus firmus,* von entsprechenden Pausen unterbrochen, zu singen hat« als die kleine Terz c—a mit dem Text cucu. Auch die Instrumentalkomposition hat sich früh dieses interessanten Vorwurfs bemächtigt und ihn bei Gelegenheit verwendet. Frescobaldi (1583 bis 1644) bringt den Kuckucksruf in einem Capriccio[4]). Eine Fuge einer Klaviersonate, die wahrscheinlich von J. S. Bach herrührt, trägt die Überschrift: *Thema all' Imitatio Gallina cucca;* der Kuckuck tritt dann auf mit dem Rufe: a—fis, h—g, also kleine und große Terz[5]). Die musikalische Darstellung der Schönheit des Frühlings und der Annehmlichkeiten des Landlebens ist nicht vollkommen, wenn nicht der Kuckuck seinen Ruf hat erschallen lassen. So finden wir ihn in einer angeblich von J. J. Fux[6]) herrührenden »Frühlingssymphonie«, dann in Spohrs »Weihe der Töne«[7]) und in Beethovens Pastorale; bei Beethoven wird er durch die B-Klarinette mit der großen Terz d—b nachgeahmt. Die tonmalerische Darstellung des Kuckucksrufes bedient

[1]) Beispiel aus R. Hb. II [1], S. 404 ff.
[2]) Publ. Bd. XXIX (R. Eitner).
[3]) Bausteine für Musikgeschichte I, S. 94.
[4]) Kl. Pr. M. S. 24.
[5]) Kl. Pr. M. S. 52 u. Ausgabe der Bachgesellschaft.
[6]) D. d. T. i. Ö. IX [2], S. VIII.
[7]) Kl. Pr. M. S. 125.
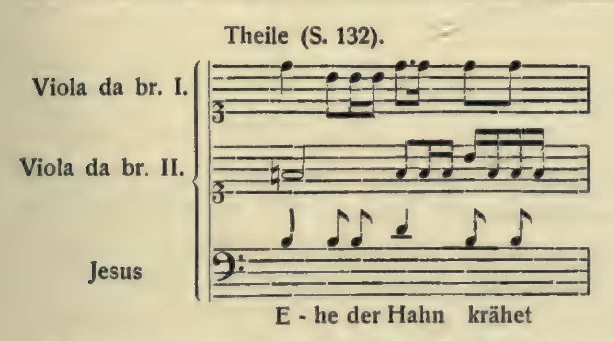
sich, wie wir gesehen haben, zumeist der großen oder kleinen Terz; die anderen vorkommenden Intervalle werden zur Erhöhung der musikalischen Wirkung hinzugezogen.

Ein ebenfalls entschieden musikalischer Vogel ist die Wachtel, doch ist bei ihr der rhythmische Sinn besonders entwickelt. Trotz des einfachen Gesangs haben wir kein älteres Tonwerk gefunden, in dem sie nachgeahmt würde. Aus neuerer Zeit dagegen stammt das Lied »Der Wachtelschlag«; es ist von Beethoven und von Schubert (Op. 68) komponiert; der Rhythmus des Rufs ist in beiden gleich, die Tonhöhe dagegen variiert auch in den einzelnen Liedern sehr; ebenso lautet das Wachtelthema der Oboe in Beethovens Pastorale und in Haydns Jahreszeiten.

Durch den Text des Matthäus-Evangeliums hatte sich in den Passionsspielen nach Matthäus der Gebrauch herausgebildet, die Worte: »Ehe der Hahn krähet« und »alsbald krähete der Hahn« tonmalerisch zu illustrieren. Als Rhythmus ist bei den meisten festgehalten ♪ ♬ ♪ ♩, was ja auch unserem onomatopoietischen Worte kikeriki entspricht. Die ersten drei Töne werden meist auf einer Tonstufe oder wenigstens auf ganz benachbarten gesungen; an den vierten schließen sich häufig noch einige meist abwärtsgehende Sprünge, sei es in Terzen oder der Sprung in die Oktave und Quarte oder kleine Läufe an. Als Beispiele geben wir je eine Stelle aus einer Passion von J. Sebastiani[1]) (1622—83) und J. Theile[1]) (1646—1724); beidemal sind es hauptsächlich die begleitenden Streichinstrumente, welche die Tonmalerei ausführen. Andere, allerdings nicht so typische und klare Darstellungen finden sich in H. Schütz' Matthäus-Passion 1666, sodann bei J. S. Bach ein sehr charakteristisches Matthäus-Passion-Rez. Nr. 22 bei den Worten des Evangelisten: »In dieser Nacht, ehe der Hahn krähet, wirst du mich dreimal verleugnen«; in Haydns Jahreszeiten imitiert die Oboe das Krähen; aus neuerer Zeit führen wir den Hahnenschrei im Schluß des »Danse macabre« von Saint-Saëns an.

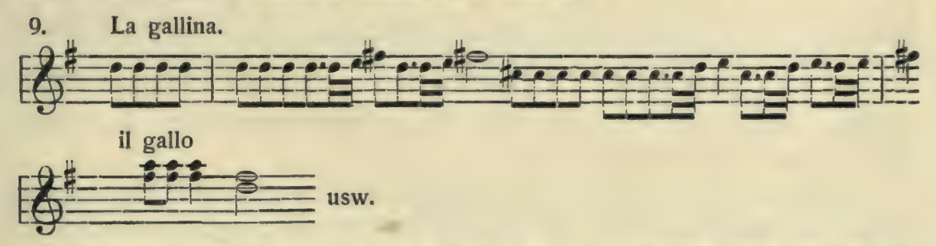


[1]) D. d. T. Bd. 17 (R. Zelle).



Etwas abweichend ist die Stelle bei Bach, Matthäus-Passion Rec. Nr. 46 bei den Worten: »Ehe der Hahn krähen wird«, der Rhythmus ist aber auch hier beibehalten.

Bei den Instrumentalkomponisten scheint die Henne und ihr Gackern beliebter gewesen zu sein. Recht realistische Darstellungen des Gackerns findet man in vielen älteren Klavierstücken, so von Poglietti [1]) (um 1650), J. Ph. Rameau [1]) (1683—1764), J. S. Bach in der schon bei Besprechung des Kuckucksrufes erwähnten Klaviersonate. Einer der allerersten Violinvirtuosen und Violinkomponisten, Farina, gab 1628 ein *Capriccio stravagante* heraus, von dem leider nur die erste Violinstimme erhalten ist [2]). Er »versucht darin etwas ganz Neues, Unbekanntes«, er bemüht sich, Tierstimmen, wie das Gackern der Henne, das Krähen des Hahns, das Miauen der Katze, das Hundegebell nachzuahmen; da er aber einsah, daß die gewöhnliche Art der Tonerzeugung auf der Geige zur erkennbaren Nachahmung nicht genügte, gibt er in einem Vorworte für jede Tonmalerei eine besondere Spielmanier an. Die Darstellung des Gackerns der Henne stimmt mit dem der genannten Komponisten überein; dies Beispiel anzuführen, genügt also; wir fügen Farinas Hahnkrähen hinzu.



Eine sehr täuschende Darstellung des Hennengeschreis beim Eierlegen gelingt A. Scandelli in einem 1570 erschienenen Lied: »Ein Henlein weiß, mit ganzem Fleiß«; das Thema lautet [3]):

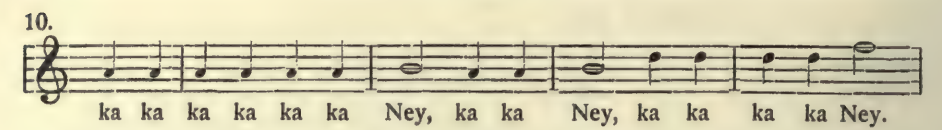
---

[1]) Kl. Pr. M. S. 58.

[2]) Wasiliewski, Die Violine im 17. Jahrhundert S. 29 ff. Notenbeispiele.

[3]) Kl. Pr. M. S. 17.

10.
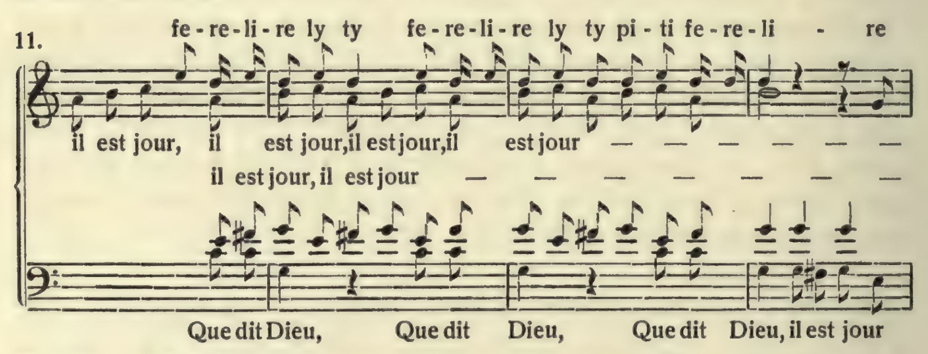


Wie man sieht, sind hier weniger die Töne, als die den Vogellauten abgelauschten Vokalfolgen der Grund, das Thema unter die Tonmalerei zu zählen. So verhält es sich überhaupt mit den meisten Programmchansons von Jeannequin, Gombert, Lejeune und anderen. Große Teile dieser Chansons sind ganz im Madrigalstil komponiert, und nur in Zwischensätzen wird »durch Silbenhäufung auf kurzen Tönen bei bleibender Tonhöhe [1])« und onomatopoietische Wortbildung eine Tonmalerei erreicht. So hat der Anfang des »*Chant de l'alouette*« von Jeannequin den Text:

»Petite, que dit Dieu.«
Il est jour! ferelire ti ti pity.

Wenn auch, wie Riemann meint, die Figur auf die Worte »*il est jour*« bestimmt ist, das Jubilieren der Lerche zu malen, und sich nach ihm »das ländliche Idyll vollkommen zeigt durch das Zusammenwirken der so obstinat komponierten vier Stimmen«, so wird doch unserer Ansicht nach der größte Teil des tonmalerischen Effektes bedingt durch den Text.

11.

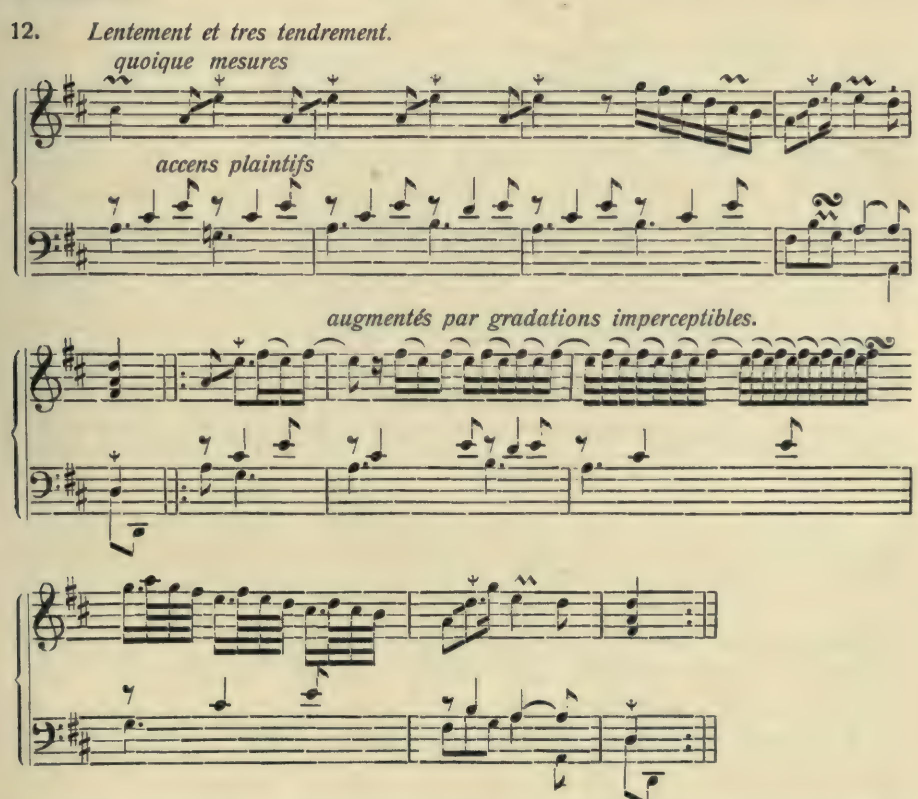


Ebenso verhält es sich mit dem schon erwähnten Lied »Der Mai« des O. von Wolkenstein.

Zu einer auch klanglich dem Vogelgesang ähnlicheren Darstellung gelangten dann einerseits die Sänger der Monodie und anderseits die Instrumentalkomponisten. Beidemale sind es Triller und Verzierung, schleifende Figuren und Ähnliches, was, in der niederländischen Kunst noch verboten, zur Nachahmung des Vogelgezwitschers dienen muß. So werden bei Ambros [2]) eine Arie von Turini (1629) und von Leone

[1]) R. Hb. II [1], S. 404 ff. Daher auch das Beispiel.
[2]) A. IV, S. 857.

Leonie (1600) erwähnt. Für das Klavier schrieb F. Couperin (1668 bis 1733) eine Reihe von kleinen Musikstücken, die sich mit diesem Problem der Tonmalerei befassen. Eine Menge von Vögeln läßt er reden: »*les Canaries*[1]), *le rossignol en amour*[2]), *la linote éfarouchée, les fauvêtes plaintives.*« Überall hier, wie auch in »*le Gazouillement*«[3]), spielen Pralltriller, Schleifer die Hauptrolle; in »*la linote éfarouchée*« und »*les fauvêtes plaintives*« scheinen aber viel mehr die Beiworte zur Charakteristik des Stückes beigetragen zu haben, als der Wille, die speziellen Gesänge dieser Vögel erkennbar nachzuahmen. Als besonders gelungen möchten wir den Schluß von »*le rossignol en amour*« bringen; durch Überschriften und Anweisungen sucht der Komponist einen möglichst genauen Anschluß an den Gesang der Nachtigall zu erreichen.



Ganz ähnlich ist das Flötenthema der Pastoralsymphonie von Beethoven, welches die Nachtigall nachahmt. Im allgemeinen geht die
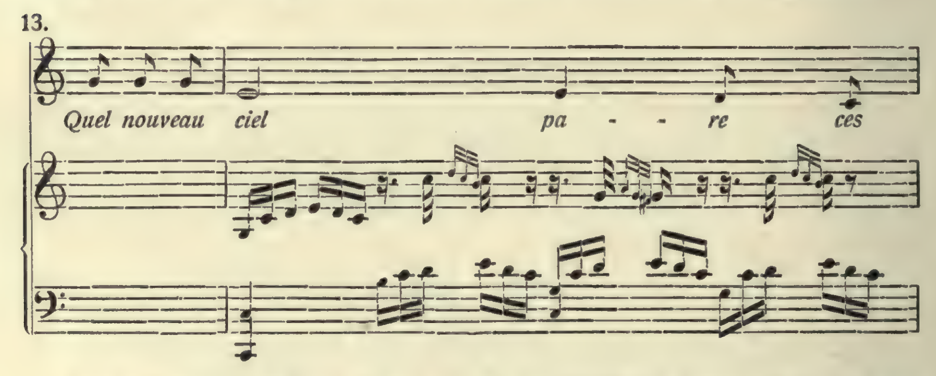
---

[1]) Werke, herausgeg. von Chrysander Bd. I, S. 30.
[2]) a. a. O. Bd. II, S. 17 ff.
[3]) a. a. O. Bd, I, S. 108.

tonmalerische Darstellung des Vogelgesanges gar nicht so weit, sie begnügt sich mit Trillern und Figuren, wie sie oben in den ersten Takten des Couperinschen Beispieles auftreten, bei denen die Bemerkung »*accens plaintifs*« steht. Diese Art der Darstellung wird besonders da angewendet, wo durch einen Text schon auf die Nachahmung hingewiesen und das Verstehen der Tonmalerei erleichtert oder gar erst ermöglicht wird. Hier möchten wir anführen die Begleitung zu einem Ballet aus Glucks »Armide« mit dem Text »Liebe singt, froh entzückt, Philomele durch den Hain bei Aurorens und Hesperus' Licht«, dann die Arie »*Che puro cïel*« aus Glucks »Orpheus« mit dem Text:

»Quel nouveau ciel pare ces lieux?
Un jour plus doux s'offre à mes yeux.
Quels sons harmonieux!
J'entends retenir ce bocage
Du ramage des oiseaux
Du murmure des ruisseaux
Et des soupirs de zéphire,
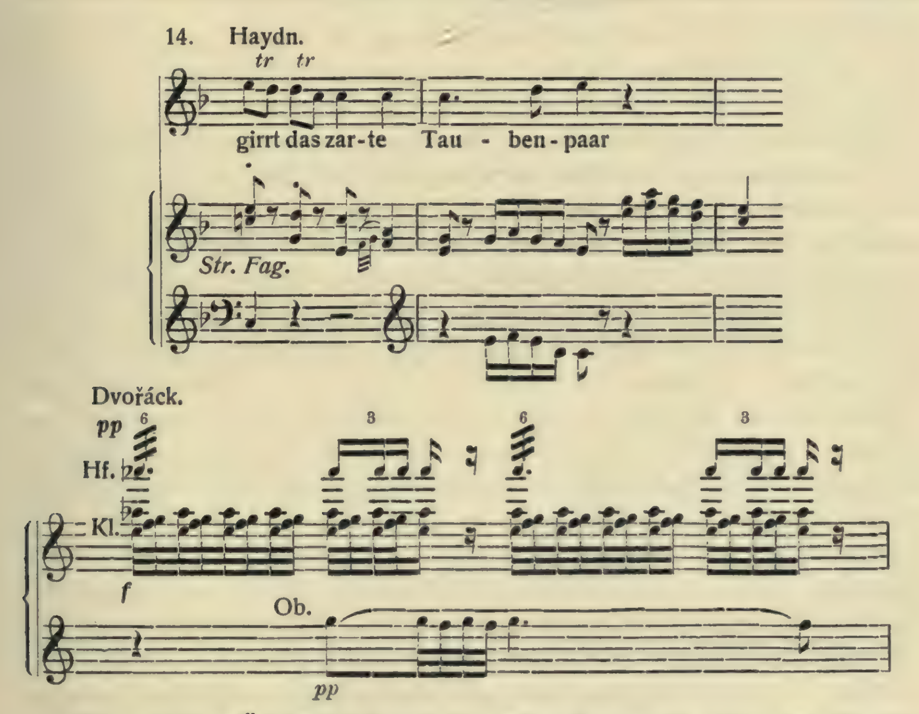
dann das Lied »Nachtigall« von J. Brahms (Op. 97, I). Als Beispiel geben wir den ersten Takt der Arie aus Orpheus; die folgenden sind analog; die Vorschläge der rechten Hand imitieren die Vogellaute.

13.



Auch Haydn bemüht sich in der Arie der Schöpfung »Auf starkem Fittiche schwingt sich der Adler stolz« nicht, die Vogelstimmen möglichst genau wiederzugeben; er teilt jedem Vogel ein Instrument zu, so der Lerche die Klarinette, der Nachtigall die Flöte und dem girrenden Taubenpaar die Streicher und das Fagott. Interessant zu sehen ist, daß Dvořáck in seiner symphonischen Dichtung »Die Waldtaube« das Gurren der Taube auf ganz ähnliche Weise mit allerdings viel reicheren Mitteln darzustellen sucht [1]).

[1]) Kl. Pr. M. S. 393 ff.



Viel weniger Ähnlichkeit mit dem Vogelgesang weisen die Klavierstückchen »Vogel als Prophet« aus den Waldszenen, Op. 82, von R. Schumann und »Vöglein« aus den lyrischen Stücken, Op. 43, von E. Grieg auf. Gewisse Motive der Melodien mögen ja dem Vogelgesang abgelauscht sein; sie werden aber dann nach rein künstlerisch musikalischen Gesichtspunkten aneinandergereiht und durchgeführt. Zu dieser Art der Tonmalerei möchten wir auch den Gesang des Waldvögleins aus R. Wagners Siegfried rechnen.

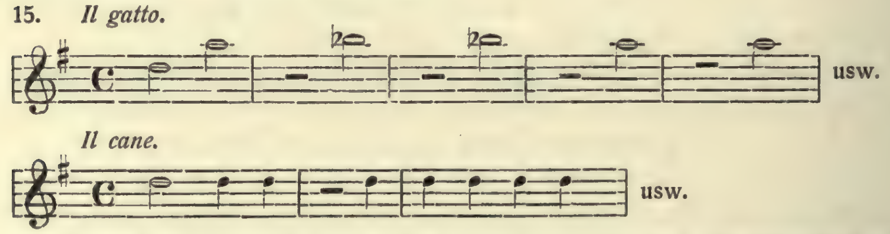
Fassen wir unsere Betrachtung der Übertragung des Vogelgesangs in die Musik zusammen, so finden wir: Eine genaue Übertragung gelingt nur beim Kuckucksruf und allenfalls dem Wachtelschlag; bis zu gewissem Grade erkennbar läßt sich aber auch der Gesang der Nachtigall und das Gurren der Taube darstellen. Immer wird aber versucht, durch Koloraturen, Triller und Vorschläge die dem Vogelgesang eigentümlichen Schleif- und Zwischentöne auch in der Musik in etwa nachzuahmen [1]).

Anschließend an die musikalische Darstellung der Vogelstimmen wollen wir die der anderen Tierstimmen behandeln. Der musikalische Gehalt dieser Tierstimmen ist äußerst gering und ihre Darstellung

[1]) Eine ausführliche Behandlung der Nachahmung von Vogelstimmen in der Musik findet sich in Ed. v. Wölfflin. Zur Geschichte der Tonmalerei, I. Sitzungsberichte der k. b. Akademie d. Wiss., Müchen 1897.

noch ungleich mehr an eine Nachahmung der Vokale gebunden, als bei den Vogelstimmen. Schon früh begann man denn auch mit Hilfe dieses Mittels Tierlaute in die Musik zu übertragen. So berichtet Ambros[1]) von einer Frottola des Rossini von Mantua vom Ende des 15. Jahrhunderts, in welcher der Komponist auf den Text gnao, gnao das Miauen der Katzen nachahmen läßt. O. von Wolkenstein läßt in seinem schon mehrfach erwähnten Lied »Der Mai« folgende ganz verschiedene Texte auf dieselbe Melodie singen: »Raco sprach der Rab«, und »Upchachi, so sprach das Fül«[2])! Banchieri (aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts) schrieb einen »*Contrapuncto bestiale*«, über den Ambros folgendes mitteilt[3]): Den Gipfel der Tollheit erreicht ein »*Contrapuncto bestiale alle mente*« mit dem Argument: »*un cane, un cuccu, un gatto ed un chiù per spasso fanno contrapunto a mente sopra un basso*«. Der Baß, der zu diesem Tierkonzert den Grundgesang bildet, singt ein Narrengewäsch im Latein des Dottore: »*Nulla fides gobbis, similiter et zoppis.*« Darüber ertönt der (geschriebene) »*contrapuncto a mente*« der Bestien, der Kuckuck läßt seinen natürlichen Ruf »cuccu« hören, der Hund bellt »babbau«, die Katze miaut »gnao« und die Eule heult »chiù« ihrem Namen entsprechend.

Eine musikalische Darstellung der Tierlaute, die auch den in ihnen enthaltenen Tonhöhen Rechnung trägt, tritt ziemlich spät ein; sie wird größtenteils erst durch eine vollkommenere Beherrschung der chromatischen Tonleiter möglich. Einer der ersten, der in der Instrumentalmusik die Tierstimmen nachzuahmen suchte, war wohl Farina in seinem *Capriccio stravagante* (1628). Wir geben hier als Beispiel die Darstellung von Katze und Hund.
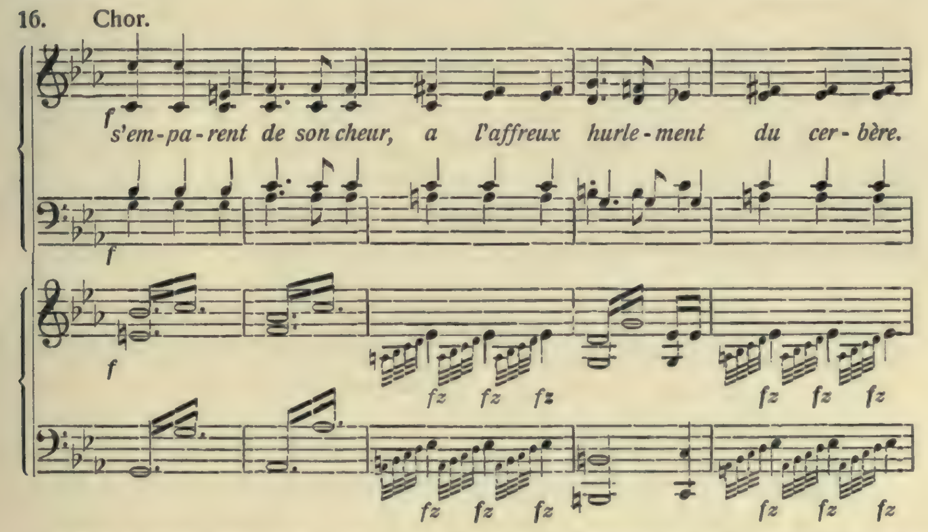


Was diese Notenfolgen mit Katzengeschrei und Hundegebell zu tun haben sollen, ist kaum einzusehen. Man vernehme aber die Spielanweisung, die Farina zur Nachahmung des Katzengeschreis gibt[4]): »Das Katzengeschrey anlanget wird folgender Gestalt gemacht, daß man mit einem Finger manchen Ton, da die Noten stehen, mehlichen

[1]) A. III, S. 498.
[2]) Ausführlicher Text: D. d. T. i. Ö. Bd. IX [1].
[3]) A. III, S. 568.
[4]) Aus Wasiliewski, a. a. O. S. 29 f.

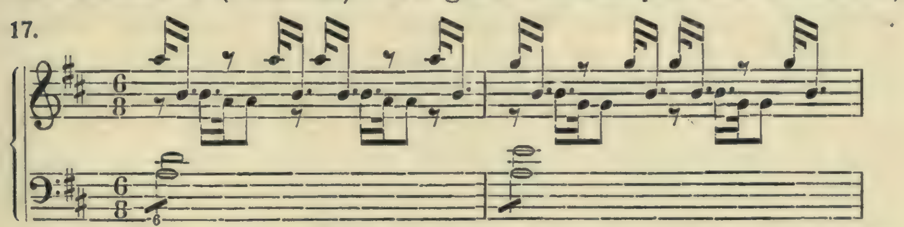
unterwartz zu sich zuhet, da aber die Semifusen geschrieben sein, muß man mit dem Bogen bald vor, bald hinter den Steack ufß ärgste und geschwindeste als man kan fahren, auff die weise wie die Katzen letzlichen, nach dem sie sich gebissen und jetzo ausreissen, zu tun pflegen.« Das Gebell des erzürnten Hundes wirklich musikalisch und doch charakteristisch wiederzugeben, versucht Gluck (1714—87) in einer allerdings durch den Wortlaut unterstützten Stelle des Orpheus; im Chor der Furien wird der fürchterlichen Stimme des Cerberus Erwähnung getan, und das bewog Gluck zu folgender musikalischer Phrase:

16. Chor.



Eine Stelle, wo das Bellen der jungen Hunde, das charakterisiert wird durch die hohen umschlagenden Töne, vorzüglich dargestellt wird, findet sich in einer der Symphonien nach Ovids Metamorphosen von Dittersdorf (1739—99). Wir geben das Beispiel nach Klauwell[1]).

17.
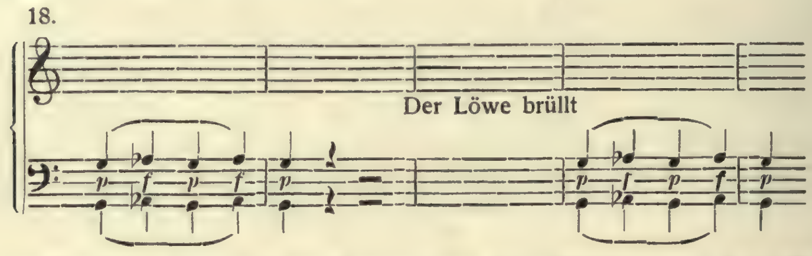


Trotzdem wir diese Wiedergabe für sehr treffend halten, wäre es doch, ohne die ausführliche Erklärung des Komponisten, nicht wahrscheinlich, daß jemand von dieser musikalischen Phrase ausgehend zum Gebell der jungen Hunde gelangte.

[1]) Kl. Pr. M. S. 93.

Dittersdorf versuchte auch, das Quaken der Frösche in Musik zu setzen; aber diese Darstellung[1]), ebenso wie die von Greg. Werner[2]) (1695—1768) muß als verfehlt bezeichnet werden. Die Versuche der Übertragung von Tierstimmen in die Musik sind nicht sehr zahlreich, eine Bemerkung, die mit dafür zeugt, daß derartige Übertragungen schwierig und unerkennbar sind. Erwähnen möchten wir noch: die Darstellung des Muhens der Kuh in Schuberts Heimweh (Op. 79, I) und des Brummens des Bären in R. Wagners Siegfried, dann das Brüllen des Löwen bei Haydn, Mozart (1756—91) und G. Benda (1722—95). Während Haydn sich mit einem tiefen Triller im Fortissimo begnügt, scheint besonders die Darstellung Bendas überlegt zu sein; Mozart ist zu seiner Stelle in dem Jugendwerke: »Zaide« wahrscheinlich durch Benda inspiriert worden. Die Takte aus Bendas Melodram »Ariadne« teilen wir hier mit; denn sie müssen ihrer Zeit erstaunlich vorgekommen sein. So schreibt Engel in dem anfangs besprochenen Brief[3]): Das Wort Brüllen hat bereits etwas Malerisches; der Bendasche Ausdruck in der »Ariadne« ist die vollständige Malerei des Brüllens.

18.



Im Rezitativ versucht der Komponist den Rhythmus und auch bis zu einem gewissen Grade den Tonfall der gehobenen Rede als Grundlage der Tonfolge zu nehmen. Die tonmalerische Verwendung der Musik wird nun dazu dienen können, Laute, die besonderen Gefühlszuständen des Menschen entsprechen, darzustellen, so das Lachen, Seufzen, Weinen. In Liedern und Gedichten spielen gerade solche außergewöhnlichen Zustände eine Hauptrolle, und dementsprechend ist dann auch diese Art der Tonmalerei von jeher geübt worden. So weist Ambros[4]) auf eine Villanelle Willaerts (1490—1562) hin, in der am Schlusse die vier Singstimmen »das herzlichste Lachen naturgetreu nachahmen«. Betrachtet man die Darstellung des Lachens in der Musik genauer, so findet man zwei ganz verschiedenartige tonmale-
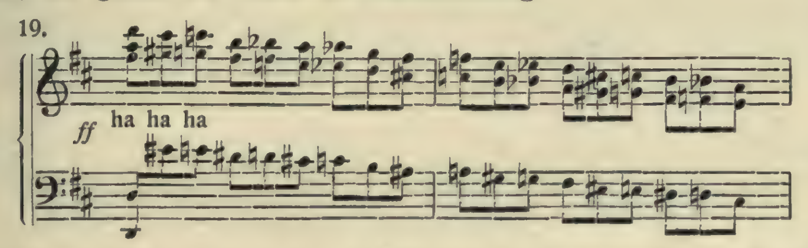
[1]) Kl. Pr. M. S. 95.

[2]) Kl. Pr. M. S. 66.

[3]) J. J. Engel, a. a. O. S. 137.

[4]) A. III, S. 528.

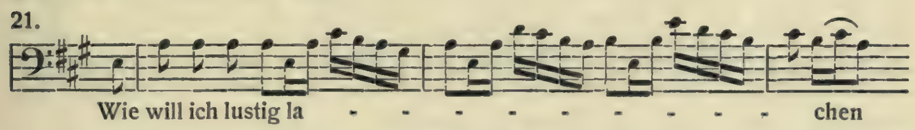
rische Übertragungen; beide haben charakteristische Tonfolgen, von denen sich die erste vielleicht mehr zur Darstellung des heiteren, ausgelassenen Lachens eignet, die andere mehr eine Beimischung von Spott und Hohn andeutet. Die erste Darstellung wird seltener gebraucht; sie besteht eigentlich nur aus einer chromatischen Reihe (mit parallel laufender Terz, Sext usw.); sie ist demnach zur Bildung musikalisch wertvoller Phrasen nicht geeignet, und so erklärt sich denn ihr seltenes Auftreten. Beispiele finden wir bei R. Wagner im Fliegenden Holländer, an der Stelle, wo die Mädchen die sinnende Senta auslachen, und in der Walküre das Lachen der Walküren. Die Walküren singen die Reihe auf die mit jedem Tone wiederholte Silbe »ha«; wir geben die Takte im Klavierauszug:



Bei der Nachahmung des spöttischen Lachens bleibt die Tonhöhe meist dieselbe, und zwar geschieht die Wiederholung in vielen Fällen auf eine der Textsilben »ha, he, hi«, die wir ja beim Lachen und Spotten vielfach benutzen. Durch Abgehen von der strengen Wiederholung eines Tones, durch kleine Triller und Vorschläge lassen sich so auch musikalisch wertvolle Themen finden. Wir wählen hier zwei Beispiele von J. S. Bach. Das erste stammt aus der Kantate Nr. 100: »Wo gehst du hin« und hat für den Text: »Man nehme sich in acht, wenn das Glück lacht« das Thema:



Das zweite findet sich in dem *Dramma per musica* »Der zufriedengestellte Äolus« und lautet:



Durch Hinzufügen einer zeitweise selbständigen Begleitung gelingt es dem Komponisten zuweilen, ein fest geformtes Musikstück zu entwerfen, in dem diese Darstellung des Lachens fast zur Hauptsache wird, aber auch rein musikalisch begründet ist. Beispiele hierzu sind: in Mozarts »Zaide« die Arie des Osmin »Wer soll nicht darüber

lachen, ha, ha«, und in Webers Freischütz der erste Chor, wo Sopran und Alt auf den Tönen a und g fortwährend den Ausruf »he, he« wiederholen, Tenor und Baß auf die Worte: »wird er frag' ich, gleich zieh er den Hut, Mosje« das musikalische Gerüst dazu liefern. Eine ähnliche Stelle findet sich schon in der Oper »*le disgrazie d'Amore*« (1667) von M. A. Cesti; am Schlusse einer Arie des Volcan schreibt Cesti folgende Takte[1]):

22.
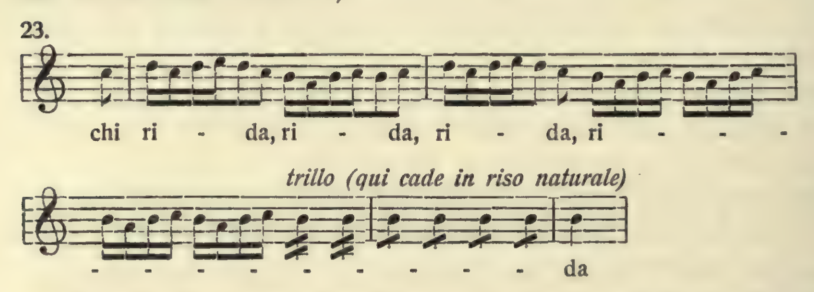
oh! che ri - de - re e e e e e, e e e e e

Die beiden Takte der Begleitung werden fortwährend wiederholt.

I II I II I II I

Am weitesten in der Nachahmung, ja schon aus dem Gebiete der Musik heraus, ist Monteverdi (1567—1643) in seiner Oper »*Il Ritorno d'Ulisse*« gegangen, der dem Sänger vorschreibt, am Schlusse über einen Triller hinweg in wirkliches Lachen überzugehen. Wir geben die Stelle nach Ambros[2]):

23.
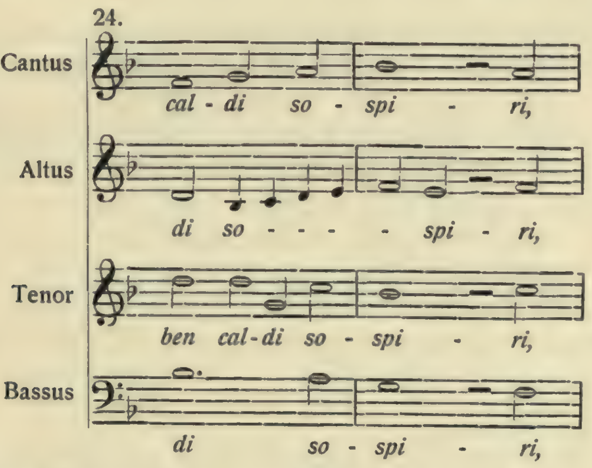


Wie die Heiterkeit das Lachen, so entlocken Schmerz und Trauer uns Seufzen und Weinen. Handelt es sich um die Komposition eines Textes, in dem Seufzen und Klagen von der Trauer des Menschen Kunde geben, dann geht die tonmalerische Behandlung von der Bemerkung aus, daß im Zustande großen Schmerzes der Mensch die Worte nur silbenweise und stotternd hervorbringen kann, sodann daß der Ton kraftlos immer um ein Weniges herabsinkt. Das stoßweise

[1]) Publ. Bd. XII, S. 181 (R. Eitner).

[2]) A. IV, S. 614.

Hervorbringen der Silben war auch der Grund, daß man die alte Manier, hinter jedem Ton eine Pause zu machen, den Ochetus, d. h. Schluchzer nannte. Sehr viel später wurde hin und wieder dann darauf zurückgegriffen, um das Schluchzen zu charakterisieren. So berichtet Ambros[1]) von O. Vecchi (1551—1605), dieser habe »in der Motette ,*Velociter exaudi me*' nach dem längst bis auf den Namen vergessenen Ochetus zurückgegriffen, um die Worte ,*defecit spiritus meus*' von den Stimmen gleichsam stotternd und schluchzend vortragen zu lassen.« Vielleicht erklärt sich auch so, warum die italienischen Madrigalkomponisten, wenn das Wort »*sospiri*« oder »*sospiro*« vorkam, ein »*Suspirium*« d. h. Viertelpause in die Noten brachten, wie Ambros[2]) mitteilt. Mag auch häufig eine derartige Darstellung nur durch die Bezeichnung veranlaßt worden sein, so ist doch anderseits ein tonmalerischer Charakter solcher Stellen nicht zu verkennen. Als Beispiel bringen wir eine Stelle aus einem Madrigal von Palestrina[3]) (1526—94):



Als zweites Hilfsmittel der tonmalerischen Darstellung des Seufzens führten wir die Nachahmung des kraftlosen Herabsinkens der Stimme an. Musikalisch ist ein derartiges Motiv besonders gut verwertbar, wenn in einem Akkord der erste Ton als Vorhalt oder Wechselnote des zweiten dient. Als Beispiel diene ein Takt aus Josquin de Près' (gest. 1521) *Absalon mi fili,* worauf auch Ambros[4]) hinweist.

25.

plorans.

Von diesen beiden Darstellungsformen erwies sich

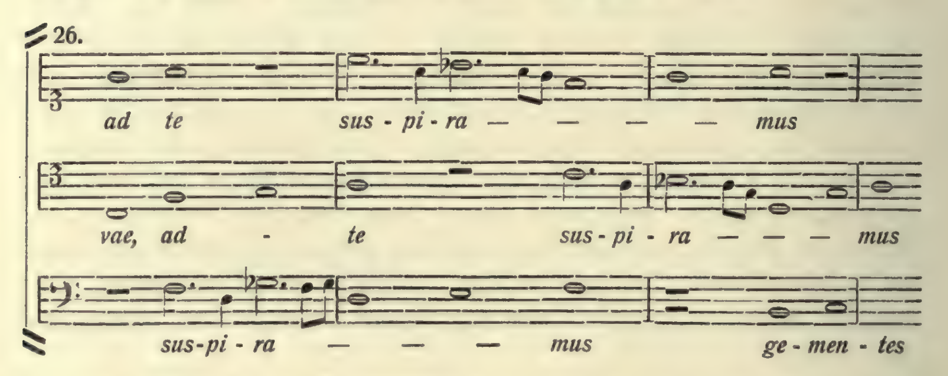
[1]) A. III, S. 611.

[2]) A. IV, S. 105.

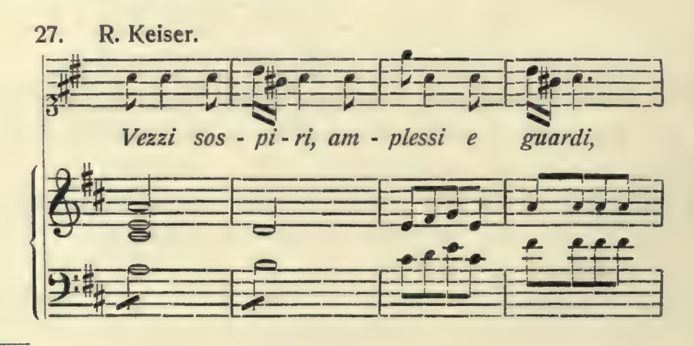
[3]) Ges. Werke Bd. 28—29. Buch I, Nr. 3, S. 5.

[4]) A. III, S. 212 und Publ. Bd. VI (Commer).

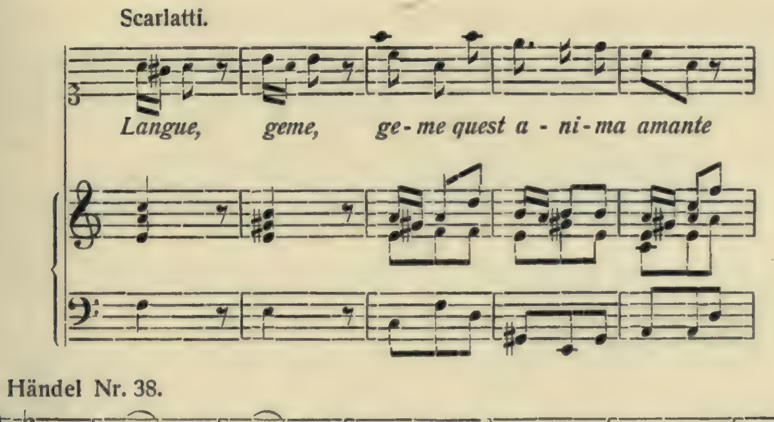
die zweite als die wirksamere. Hobrecht (gest. 1505), ein Meister der ersten niederländischen Schule, scheint auf eine solche Art zu einer Phrase auf das Wort »*suspiramus*« in seiner Motette[1]) »*Salve regina cælorum*« gekommen zu sein, die er dann durch Nachahmung in den übrigen Stimmen musikalisch wirksam zu gestalten weiß.



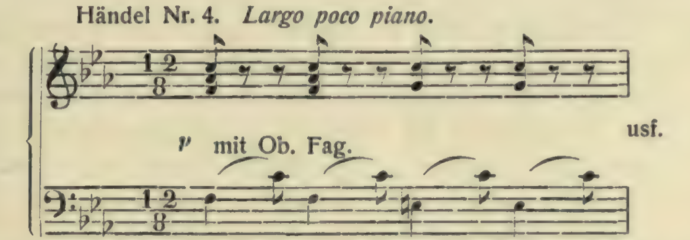
Durch Anfügung und Änderungen solcher Motivteilchen, wie wir sie bei Josquin, Hobrecht, Palestrina fanden, bildete dann die Folgezeit, bis auf den heutigen Tag, ihre Themen und Werke, in denen sie das Seufzen darstellen will. Eine Auswahl weniger, besonders charakteristischer finde hier Platz. Das erste stammt aus der Oper »Jodelet« von R. Keiser[2]) (1674—1739), das zweite aus »Rosaura« von All. Scarlatti[3]) (1650—1725), das dritte ist das Thema zu der Arie »Du sinkst, ach armes Israel« aus Händels »Judas Makkabäus«[4]). Anschließend geben wir noch die Instrumentaleinleitung zu dem Chor »Wir weihn dem Edlen Klag« aus demselben Händelschen Chorwerk[5]); man glaubt hier den Ochetus wiederzusehen.



[1]) A. V, S. 43.
[2]) Publ. Bd. XVIII, S. 95 (Fr. Zelle).
[3]) Publ. Bd. XIV, S. 125 (R. Eitner).
[4]) Nr. 38 u. 39.
[5]) Nr. 4.
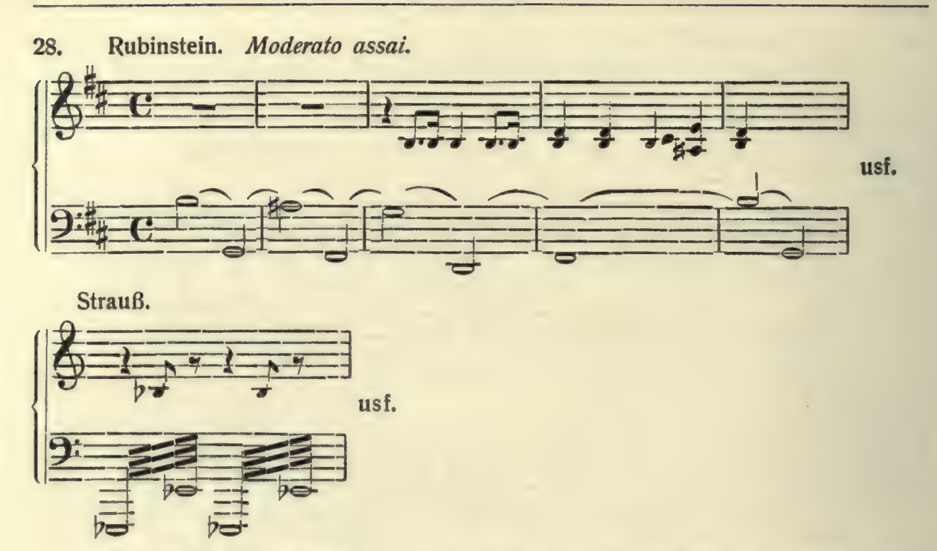






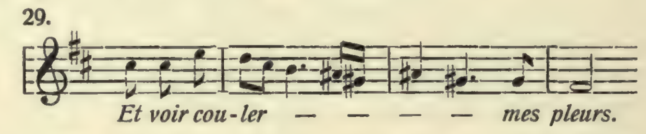
Auf ganz ähnlichen Tonfolgen beruhen in der modernen Musik das Stöhnen der Verdammten in Liszts »*Dante-Symphonie*« [1]) und die langen Seufzer des Herkules in Saint-Saëns »*Rouet d'Omphale*« [2]). Ein musikalisches Zerrbild des Stöhnens will uns jedenfalls Rubinstein in seinem Don Quixote geben; vielleicht soll es eine Darstellung sein, wie das Stöhnen der Sträflinge dem Hirne des Junkers von La Mancha erscheint. Die realistischste uns bekannte Darstellung des Stöhnens und Ächzens findet sich aber in der Oper »Salome« von R. Strauß, an der Stelle, wo Salome mit Anspannung aller Nerven horcht, ob das Haupt des Johanaan noch nicht falle. Wir geben diese Beispiele — das erste nach Klauwell [3]) —, bemerken aber, daß die Straußsche Darstellung ihre Wirkung erst und hauptsächlich der Instrumentierung verdankt.

---

1) Kl. Pr. M. S. 174—175.
2) Kl. Pr. M. S. 293.
3) Kl. Pr. M. S. 317.



Das oben angeführte Thema von Hobrecht könnte schon eine musikalische Darstellung des Weinens sein. Die Tonmalerei nimmt nämlich allgemein bei der Übertragung des Weinens ihren Ausgang von dem chromatischen Auf und Nieder der Töne, wobei meist, um einen größeren Anschluß an die Wirklichkeit zu erreichen, die Tonfolge nur auf eine Silbe gesungen wird; dadurch wird das Ineinanderziehen und Unbestimmte der Laute, die wir beim Weinen von uns geben, wenigstens in etwa nachgemacht. Zwischen diese chromatischen Fortschritte mischt sich dann zuweilen ein etwas größerer Sprung, der dem Aufschluchzen des Weinenden entspricht. Als Beispiel eines derart gebildeten Themas führen wir eine Stelle aus der Oper »Alcione« von Marin Marais (1650—1718), dem Nachfolger Lullys, an, die wir Reißmann [1]) entnehmen.

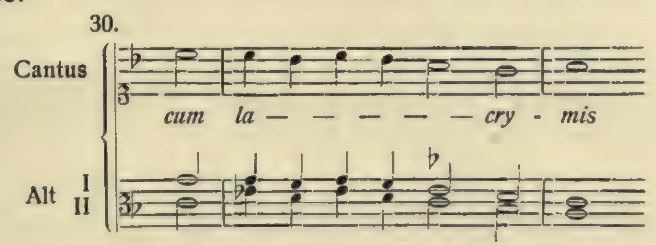


Hierhin gehört auch die bekannte Stelle aus J. S. Bachs Matthäus-Passion: »Und ging hinaus und weinte bitterlich«. Beteiligen sich mehrere Stimmen an der Tonmalerei, so lassen die Komponisten meist die Stimmen in Terzen und Sexten parallel gehen; tritt eine Begleitung hinzu, so gehen auch in ihr die einzelnen Stimmen möglichst chromatisch und dem Hauptthema ähnlich. Wir geben für das Erste ein Beispiel aus J. Handls (1550—91) *Opus musicum* II. Teil, Nr. LXXVII [2]);

[1]) Rei. A. G. d. M. III, S. 14. Nb. S. 5.

[2]) D. d. T. i. Ö. XII [1], S. 44 (E. Bezecny u. J. Mantuani).

das Stück ist zweichörig, jeder Chor hat drei Stimmen, die beiden Chöre ahmen sich nach; der erste singt auf die Worte »*cum lacrymis*« die Phrase:



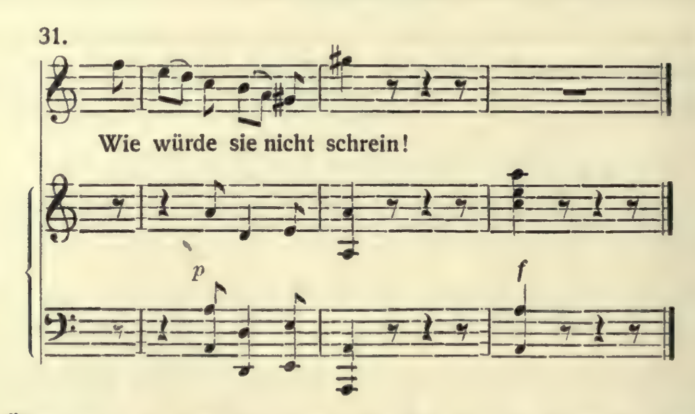
Eine prachtvolle Darstellung des Weinens, in der eine Singstimme das Hauptthema hat, die Begleitung sich ebenfalls sehr chromatisch bewegt, ist in J. S. Bachs Johannes-Passion die Komposition der Worte »und weinete bitterlich«. Hier möchten wir auch an die Nänie (Op. 82) von J. Brahms erinnern; zu der Stelle »es weinten die Götter, die Göttinnen alle« setzt Brahms eine Musik, der man, trotzdem sie sich ganz aus vorhergehenden Motiven des Werkes zusammensetzt, die tonmalerische Bedeutung sofort ansieht.

Bei unserer bisherigen Besprechung der musikalischen Darstellung des Weinens war die klangliche Analogie als Grund der Übertragung genommen worden. Wir müssen schon hier erwähnen, daß es noch eine andere Übertragung des Weinens in die Musik gibt, die auf Bewegungsanalogien zurückzuführen ist, indem man nämlich das Herabfallen der Tränen als Ausgangspunkt der Übertragung nimmt.

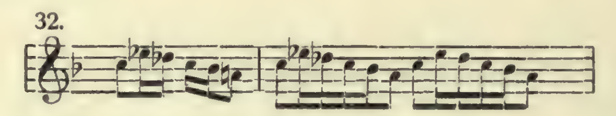
Zuletzt möchten wir kurz die Darstellung des Heulens und Schreiens in der Musik streifen. Ohne Text oder genaues Programm ist dabei allerdings fast nichts zu ersehen, mit ihrer Hilfe aber fehlt es an recht realistischen, aber auch drastischen Darstellungen nicht. So bedeutet der erste gellende Akkord, der sofort durch Baßtriolen abgelöst wird, in Liszts symphonischer Dichtung »Mazeppa« den Schrei des auf den Rücken seines Rosses gefesselten Mazeppa. Geradezu burlesk ist aber die Musik aus R. Keisers Oper »Circe« zu den Worten »Wie würde meine Mutter schrein«; die Singstimme endet mit einem aufwärtsführenden Oktavensprung auf einer grellen Dissonanz, sie bleibt noch auf dem Dominantseptimenakkord, während die Begleitung schon den Grundakkord angibt [1]).

---

[1]) Die Stelle geben wir nach Dr. E. O. Lindner, Die erste stehende deutsche Oper, Bd. II, S. 16, 1855.



Die Übertragung des Heulens in die Musik nimmt, ebenso wie die des Weinens, Ausgang von chromatischen Tonfolgen. Durch unruhigere Bewegung und größere Tonstärke wird hierbei eine genauere Nachahmung des Naturlauts zu erreichen versucht. So tritt in Glucks »Iphigenie in Aulis«, wenn Agamemnon das Heulen und Zischen der Eumeniden zu hören vermeint, in der Begleitung des Rezitativs eine unruhige chromatische Figur auf, die wohl das Heulen der Furien versinnlichen soll.
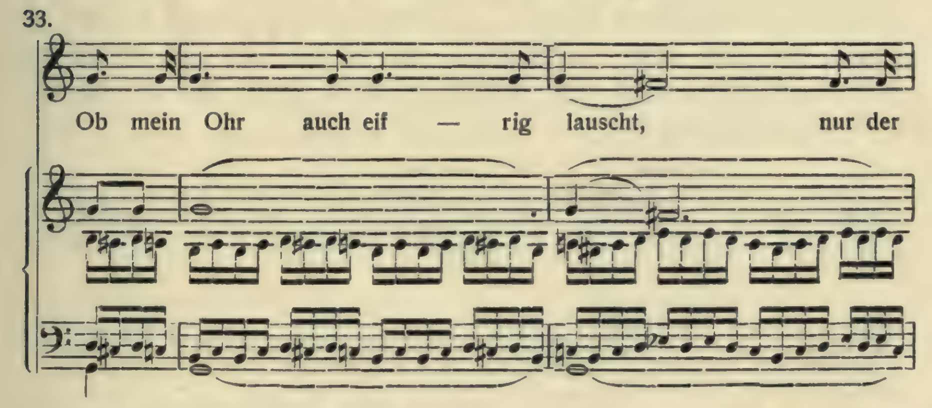


Als besonders glänzende Beispiele dieser Art von Tonmalerei führen wir den Chor Nr. 6 »Kommt mit Zacken, kommt mit Gabeln« aus Mendelssohns »erster Walpurgisnacht« an und einige charakteristische Stellen aus dem »*Dies irae*« des Verdischen Requiems.

Um die Geräusche, die der Wind in der Natur hervorbringt, musikalisch wiederzugeben, hat die Tonmalerei ursprünglich zwei Mittel; sie sucht entweder das darzustellen, was wir »Rauschen, Säuseln« nennen, oder das, was wir mit »Heulen, Sausen« bezeichnen. Das erstere ist das Zeichen eines sanften Windes; das Geräusch, welches wir in der Natur dann vernehmen, rührt meist her von dem Rauschen der Blätter oder der Baumwipfel. Das Heulen und Sausen dagegen kommt bei starkem Winde zustande, dadurch, daß sich der Wind an Baumstämmen und anderen Hindernissen bricht oder in hohlen Kaminen und Felsen fängt. Das Rauschen hat in der Natur eine ziemlich feststehende Tonhöhe, während das Heulen variiert von den höchsten bis zu den tiefsten Tönen und einem Effekt entspricht, den man hervorbringen kann, wenn man einer Pfeife fortwährend dieselbe Menge Wind zuführt, die schwingende Luftsäule aber kontinuierlich vergrößert oder verkleinert. Das Rauschen wird sich also am besten in die
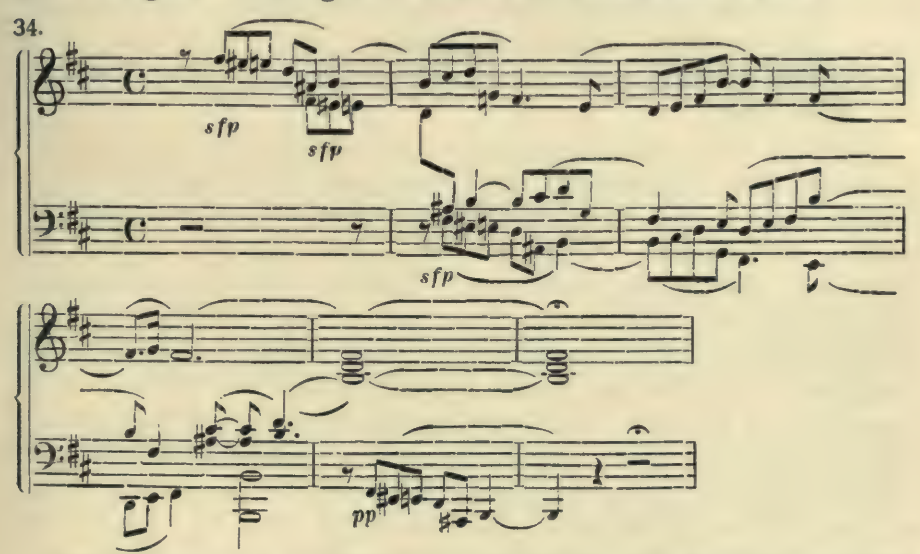
Musik übertragen lassen durch mehr oder weniger rasche und leise Wiederholung benachbarter Töne, womöglich in mehreren Stimmen zugleich in der Parallel- oder Gegenbewegung. Hierzu möchten wir ein Beispiel aus Webers Freischütz (Szene 8) geben:

33.



Das Heulen des Windes dagegen sind längere chromatische Gänge meist in hohen Tonlagen. Hierzu führen wir die Anfangstakte aus R. Schumanns Melodram »Der Heideknabe« (Op. 122, I) an, welche den über die Heide sausenden Wind versinnlichen sollen; das Motiv spielt übrigens in dem ganzen Werk eine fundamentale Rolle.
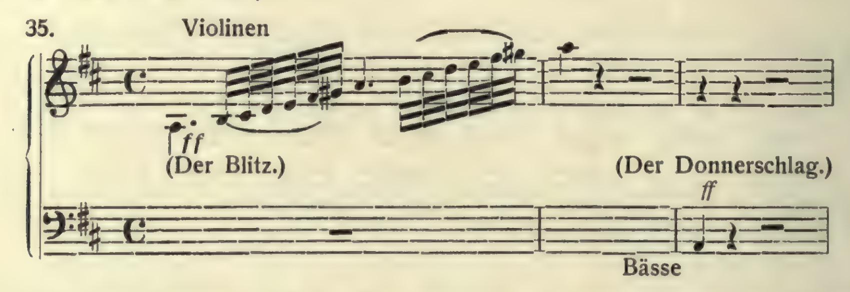
34.



Die Darstellung des Windgeheuls durch derartige chromatische Läufe, allerdings meist viel ausgedehntere und mehrfache, herrscht auch in dem Teil der symphonischen Dichtung *»les Préludes«* von F. Liszt vor, der dem im Programm erwähnten Sturme entspricht.

Bevor wir weiter in der Besprechung dieser Geräusche gehen,

wollen wir kurz die Darstellung des Donners noch erwähnen. Wie wir schon ganz zu Anfang bemerkten, ist der Schlag der Pauke und ein tiefes Tremolo das Geeignetste, um den Donner in die Musik zu übertragen. Der harte Schlag der Pauke oder auch ein kurz abgerissener Ton der Bässe dient zur Darstellung des scharfen Donnerschlags, der dem Blitz sofort folgt. So benutzt ihn Dittersdorf in seiner Symphonie »Die vier Weltalter« nach Ovid; wir geben die Stelle nach Klauwell[1]):



Das tiefe Tremolo hat im Fortissimo den langandauernden Donner zu imitieren, während es leise das von ferne herübertönende Donnergrollen nachzuahmen vorzüglich geeignet ist. Letztere Anwendung findet sich in Beethovens Pastorale, wo das Scherzo unterbrochen wird durch das leise und tiefe Tremolo der Bässe. Das Tremolo wird dann weiterhin aufgelöst in schnelle Läufe des Basses; so in Beethovens Pastorale und in der »*Fantasia*« von John Munday[2]) (16. Jahrhundert).

Die von uns bislang angeführten musikalischen Darstellungen des Donners, des Windsausens und Rauschens sind nun diejenigen, welche den in der Natur wirklich vorkommenden Geräuschen am meisten ähnlich sind. Wenn wir auch früher gesehen hatten, daß besonders chromatische Tonfolgen wesentlich sind zur musikalischen Darstellung von Tierstimmen, zur Übertragung des Lachens und Weinens in die Musik, so müßte doch der Komponist, der sich die Aufgabe stellte, Wind und Wetter möglichst genau in Musik zu setzen, unbedingt zu den von uns erwähnten tonmalerischen Mitteln greifen. Wie wenig es nun die Absicht der meisten Komponisten ist, eine möglichst große Annäherung an die Wirklichkeit zu erreichen, ersieht man aus der eigentlich nicht überraschenden Tatsache, daß in den meisten musikalischen Darstellungen von Stürmen, Gewittern oder ähnlichen Naturgeräuschen — also an solchen Stellen, wo die Tonmalerei offenbar Absicht ist — ganz andere Figuren und Tonfolgen,
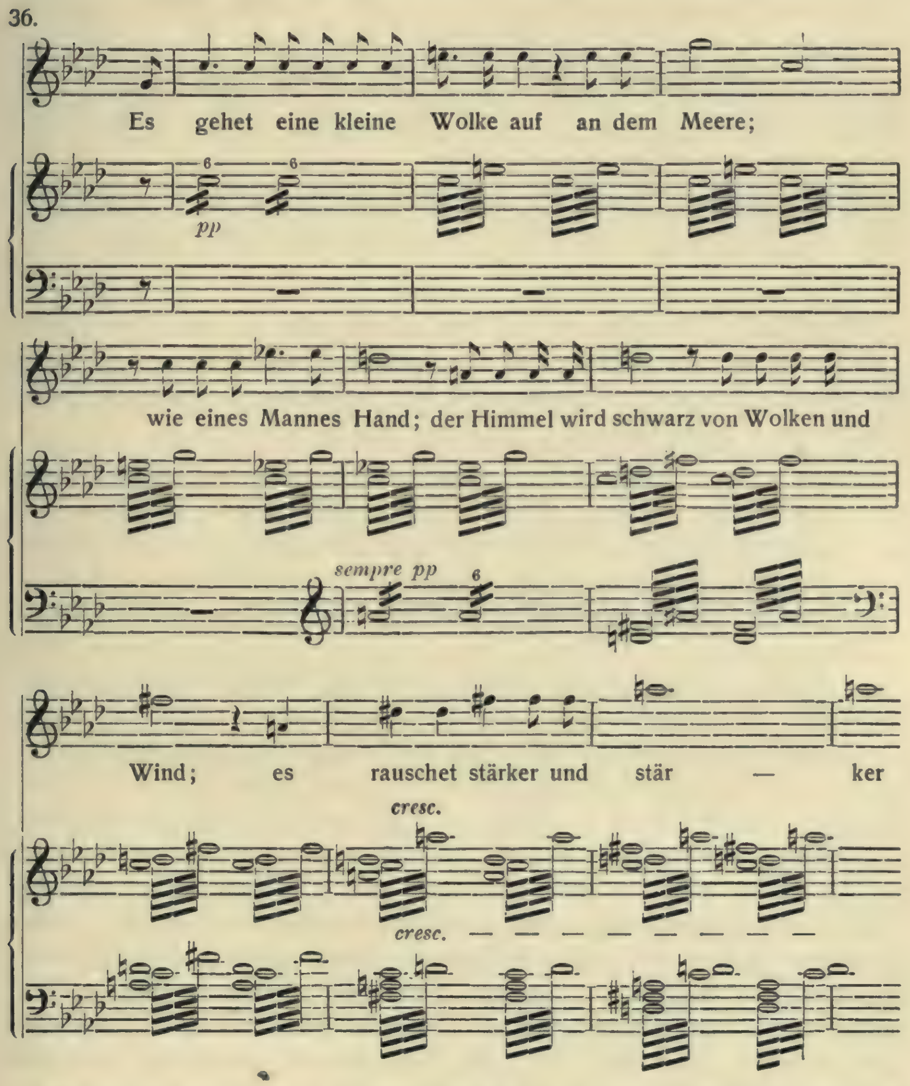
---

[1]) Kl. Pr. M. S. 93.

[2]) Kl. Pr. M. S. 21 und Beilage zur Neuen Musikzeitung XXXI. Jahrgang.
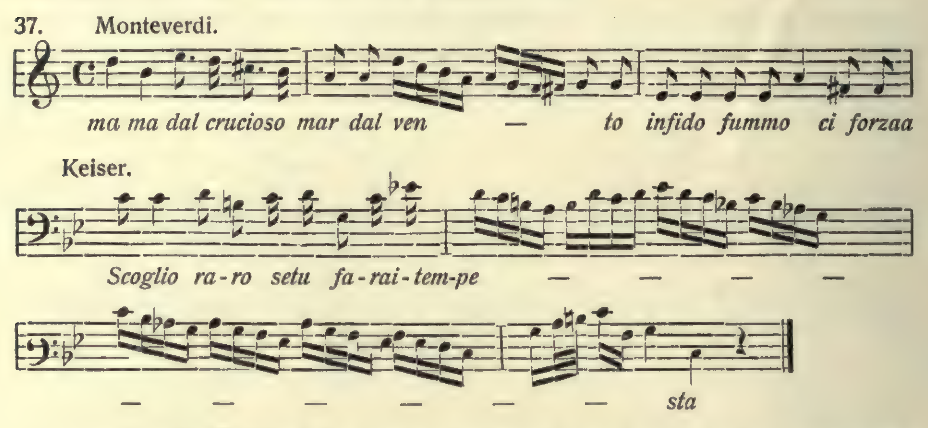
als die erwähnten, benutzt werden. Aus den Notenfolgen, wie wir sie oben bei Webers Freischütz gefunden haben, wird, besonders wenn ein etwas stärkeres Rauschen dargestellt werden soll, das Tremolo. Hier diene als Beispiel: Schuberts Lied »Die junge Nonne« (Op. 43, I); dann eine Stelle aus dem »Elias« von Mendelssohn:

36.
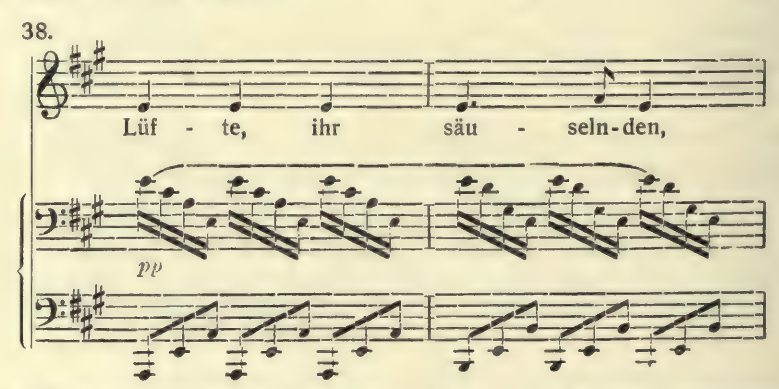


Anderseits treten an ihre Stelle Läufe, in denen Fortschreitungen zum Halb- oder Ganzton zwar eine wesentliche Rolle spielen, die Figuren aber nur wenige nacheinander steigende oder fallende Töne aufweisen. Dieses Mittel war besonders in früheren Zeiten sehr beliebt zur Illustration von Worten wie »Wind, Ungewitter, Sturm,

Donner« usw. Wir führen eine Stelle aus Monteverdis[1]) »*Ritorno d'Ulisse*« und aus R. Keisers[2]) »Jodelet« an.



Aus dieser Darstellung nun entwickelt sich bei noch geringerer Anlehnung an die Wirklichkeit die musikalische Übertragung dieser Naturgeräusche durch Figuren, wie im folgenden Beispiel aus Schuberts Lied »In die Ferne«:



Ähnliche Figuren finden sich im »Elias« von Mendelssohn, wenn der Herr im stillen Säuseln erscheint, und in Szene 3 von Webers Freischütz auf die Worte: »Wenn sich rauschend Blätter regen«. Diese Tonfolgen geben nun weiterhin Anlaß, auch größere Arpeggien als tonmalerische Darstellung unserer Geräusche zu verwenden und zu betrachten. Hier möchten wir als Beispiele erwähnen: das Lied »Auf dem Kirchhof« (Op. 105, IV) von J. Brahms und das Lied »Der Nußbaum« (Op. 25, III) von R. Schumann.
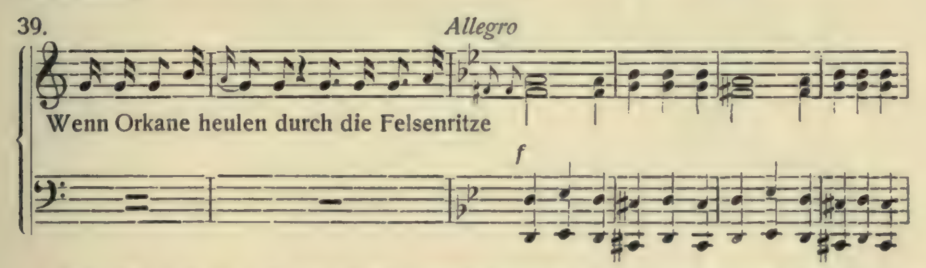
Die ganze Reihe von Mitteln, die wir angeführt haben, wird benutzt zur musikalischen Wiedergabe von Gewittern, Stürmen, Wald-

[1]) H. Goldschmidt, Monteverdis Ritorno d'Ulisse. S. J. M. Bd. 9, S. 577.

[2]) Publ. Bd. XVIII, S. 188 (Fr. Zelle).

weben. Wir haben schon darauf hingewiesen, wie wenig Ähnlichkeit die meisten der zuletzt von uns angeführten Darstellungsformen mit der Wirklichkeit haben; ebenso ist uns die gleichmäßige Übertragung von Tierstimmen, Lachen und Windheulen durch chromatische Gänge aufgefallen. Wir wollen hier noch ein Beispiel geben, in dem Zumsteeg[1]) (1760—1802) die Worte illustriert: »Wenn Orkane heulen durch die Felsenritze«; die seltsame Übereinstimmung mit der Benda-Mozartschen Darstellung des Löwengeheuls (Notenbeispiel 18) ist nicht zu verkennen.
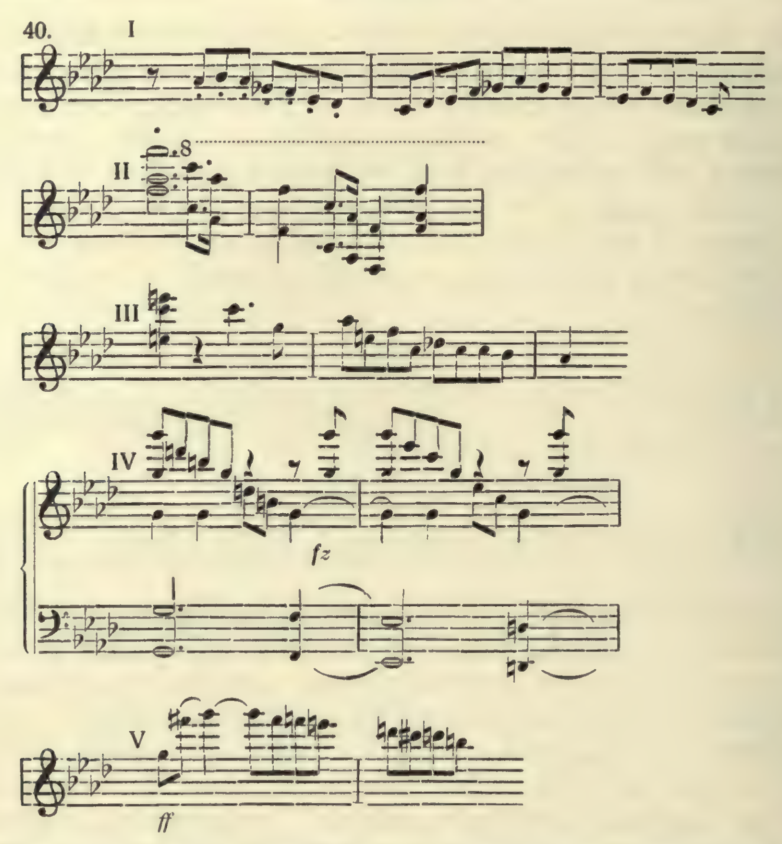
39.



Kommt noch die später zu besprechende musikalische Darstellung des Blitzes hinzu, so ist alles zum musikalischen Gewitter gegeben. Aber wegen der oben angeführten Gründe scheint es doch ziemlich ausgeschlossen, ohne Text oder — bei einheitlichen Werken — ohne Überschrift, herauszufinden, ob der Komponist ein Gewitter hat darstellen wollen oder nicht. Die Wiedergabe eines Waldwebens ist noch viel ungenauer und unerkennbarer. Bei genauer Betrachtung sieht man denn auch an Werken, die nicht nur Anspruch auf Naturwahrheit, sondern auch auf musikalischen Wert machen, daß in ihnen die Tonmalerei gegenüber der musikalischen Arbeit nur eine untergeordnete Rolle spielt. Mendelssohns Ouvertüre zur ersten Walpurgisnacht, R. Wagners Ouvertüre zum Fliegenden Holländer, Beethovens Gewitter in der Pastorale sind nach derartigen Prinzipien aufgebaut. Wenn auch in letzterem die tonmalerische Darstellung des Donnergrollens, des Blitzes, des Sturmbrausens nicht zu verkennen ist, so beruht doch die Schönheit und Bedeutung des Werkes nur auf den dem Ganzen zugrunde liegenden Motiven, die mit Tonmalerei wenig zu tun haben; es sind die im folgenden mit I und II bezeichneten, aus denen die Motive III, IV und V musikalisch logisch folgen, V hat allerdings außerdem noch tonmalerische Bedeutung. Die an Stelle IV sich anschließende Partie des Satzes bringt wohl am meisten den Eindruck des Majestätischen und Schreckhaft-Überwältigenden im Gewitter zur Geltung, obwohl gerade sie mit Tonmalerei wenig zu tun hat[2]).

[1]) L. Z. S. 198.

[2]) Über das Gewitter in der Musik siehe auch Ed. v. Wölfflin, a. a. O. S. 232.
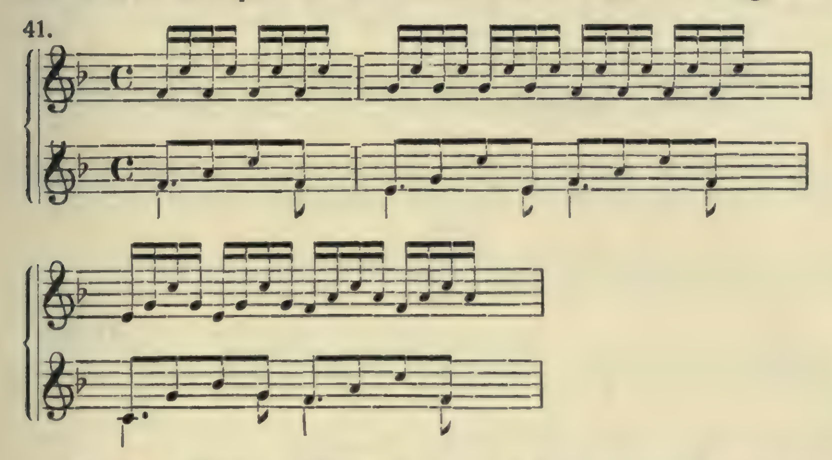


Ein dem Donner klanglich nah verwandtes Naturgeräusch tritt beim Erdbeben auf; in der Musik dienen denn auch Tremolos und Läufe zur Wiedergabe des Erdbebens. Beispiele finden sich in den Passionen von Theile und J. S. Bach.

Damit dürften wohl alle Naturgeräusche aufgezählt sein, deren Darstellung in der Musik versucht wird. Hierbei war es hauptsächlich die klangliche Ähnlichkeit, die Geräusch und Musik als Modell und Bild erscheinen ließ. Wir gehen jetzt zu solchen Darstellungen über, bei denen die rhythmische zur klanglichen Analogie hinzutritt oder sogar allein ausschlaggebend ist.

Bei der Wiedergabe eines Vorwurfs, in dem Schmieden und Hämmern eine Rolle spielen, liegt es nahe, den Klang und den Rhythmus des Schmiedens in Töne zu übersetzen. Bei der Betrachtung der Beispiele muß man bedenken, welch verschiedene Arten des Hämmerns dem Komponisten Antrieb zu dem malenden Thema zu geben vermögen. So geht Wagner in dem bekannten Schmiedemotiv Mimes in Siegfried aus von der Idee des kleinlichen, zwecklosen und unlustigen Herumhämmerns des Zwerges; Couperin dagegen lehnt

sich in dem Klavierstück[1]: »*le Tic-Toc-Choc où les maillotins*« an das fortwährende Klopfen eines Hämmerwerkes an; die Anfangstakte lauten:



Diese Figuren beherrschen das ganze Stück. Merkwürdig einig sind dagegen die Komponisten aller Zeiten, wenn es sich darum handelt, das gewaltige Hämmern des Schmiedes musikalisch wiederzugeben. Sie wählen dazu den drei Einheiten enthaltenden Takt ($^3|_4$, $^3/_2$, $^3/_8$); das charakteristische Motiv wird dann gewonnen, indem auf den ersten und dritten Schlag eine hohe, auf den zweiten Schlag eine tiefere Note Platz findet. Natürlich ist damit nicht gesagt, daß nicht auch nur der erste Schlag eine hohe Note, der zweite und dritte je eine tiefe Note erhalten können; aber die andere Folge spielt doch jedenfalls eine große Rolle in Tonstücken, die sich mit derartigen Darstellungen beschäftigen. Hier sind zu nennen: die beiden Klavierstückchen »*Nova cyclopaias harmonia*« und »*ad malleorum ictus allusio*« von Georg Muffat (1645—1704), die sich bei Reißmann[2]) finden; dann eine Arie aus der Oper »*Pomona*« von R. Keiser[3]) mit dem Text:

»Fachet die Kohlen auf, schüret die Flammen,
Glühet und hämmert und bieget den Stahl;«

Namentlich in der Begleitung der letzten Zeile tritt das von uns namhaft gemachte Motiv hervor. Als besonders übereinstimmende Darstellungen setzen wir untereinander: den ersten Teil eines »Der Schmied« betitelten Passepieds von J. J. Fux[4]) (1660—1741) und das Nachspiel zu dem gleichnamigen Lied von J. Brahms (Op. 19, IV).

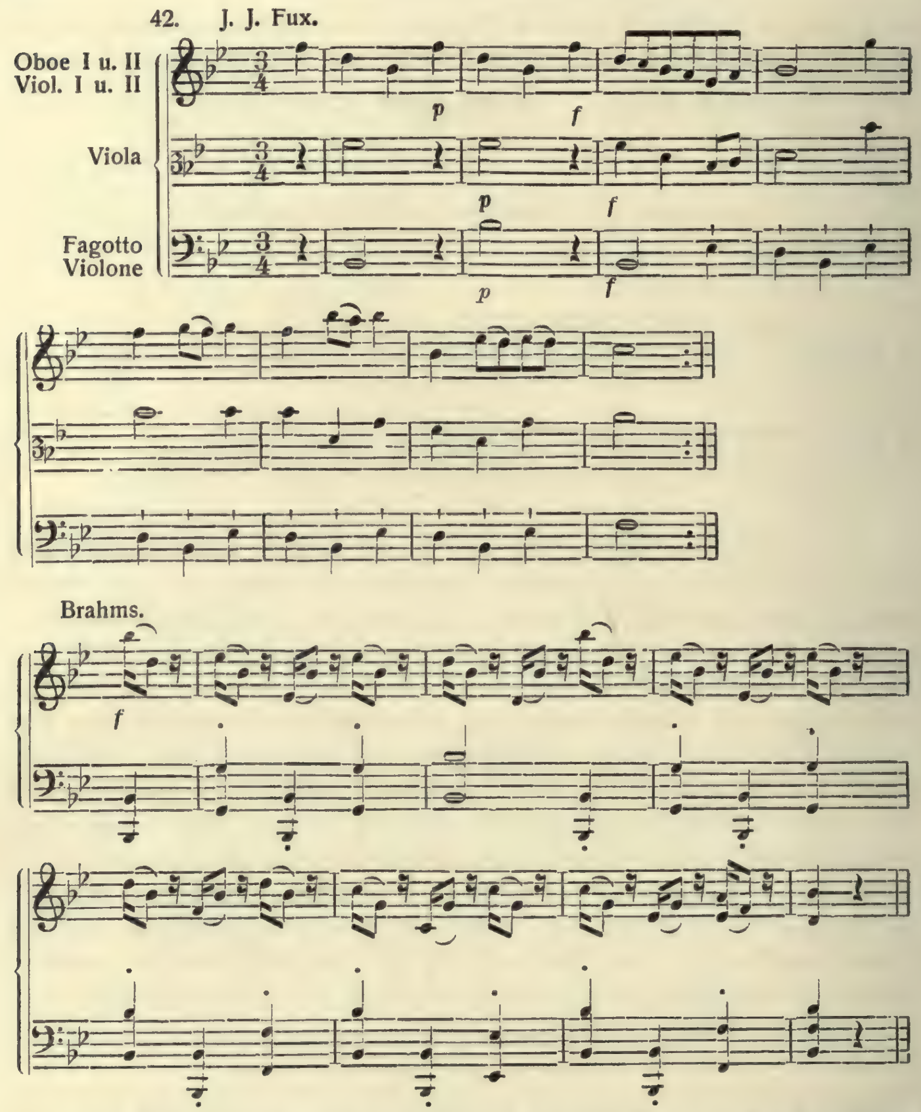
---

[1]) Werke Bd. II, S. 83.

[2]) Rei. A. G. d. M. Bd. II.

[3]) Lindner, Die erste stehende deutsche Oper Bd. II, S. 10.

[4]) D. d. T. i. Ö. IX [2] (G. Adler).



Worte wie »schlagen, klopfen, poltern« geben zu mannigfaltigen Übertragungen in die Musik Anlaß. Die in jedem Falle benutzte Analogie hängt von dem Vorstellungskreis ab, um den es sich handelt. So versuchen Bach und Händel die Geißelschläge darzustellen durch den Rhythmus ♪. 𝅘𝅥𝅯, was ja auch in etwa dem Rhythmus des Schlagens entsprechen mag; wir denken hier an die Begleitung des Alt-Rezitativs: »Erbarm es Gott« aus J. S. Bachs Matthäus-Passion und an die Stelle: »Er gab den Schlägen seinen Rücken« in der Alt-Arie »Er ward verschmähet« aus Händels Messias. Durch denselben Rhythmus wie das »Schlagen« wird auch das »Poltern« in der Musik charakte-

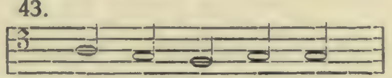
risiert. Nur werden dabei die Motive meist in den Baß verlegt, um dadurch den Eindruck des Schwerfälligen hervorzurufen.

Während zu diesen Übertragungen eine rhythmische Analogie verhilft, wird das »Klopfen« mit Hilfe einer klanglichen dargestellt. Meist dient dazu eine kurze, mit einem Vorlauf von zwei oder mehreren Tönen versehene Note. Beispiele finden sich in der ersten Szene von Beethovens Fidelio und in der symphonischen Dichtung »Das goldene Spinnrad« von A. Dvořáck. Ähnlich sucht Monteverdi in seinem »*Combatimento di Tancredi et Clorinda*« den »Klang der gegeneinander rasselnden Helme durch gerissene Saiten«[1]) der Streicher darzustellen.

Das Sausen der geschwungenen Schwerter und Geißeln in der Luft gibt Anlaß zu einer Darstellungsform, die sich in Kampfesschilderungen findet. Es sind dies schnelle, fast chromatische Läufe der Geigen oder Flöten, welche das mit »Schwirren« oder »Sausen« bezeichnete Geräusch nachahmen sollen. Hier sind zu erwähnen: der *Combatimento* von Monteverdi, das Duell aus Mozarts Don Juan, die goldene Geißel Frickas in Wagners Walküre; auch die Entstehung der langen Koloratur auf das Wort »geißelte« in J. S. Bachs Johannes-Passion ist wohl so zu erklären.

Eine der ältesten Tonmalereien, von der uns berichtet wird, ist die Nachahmung des Knarrens des Mühlrades durch Notker Balbulus (gest. 912); Ambros[2]) teilt darüber mit: »In St. Gallen findet sich noch ein Kodex, welcher die Entwürfe zu 44 Melodien des Notker Balbulus in Neumen ohne Text enthält, und es wird erzählt, das Knarren des Mühlrades in der Klostermühle habe ihn einmal zu einer Melodie *(Sancti spiritus adsit nobis gratia)* angeregt, bei welcher der zum Schluß eines jeden Verses wiederkehrende Tonfall:

43.



dem gehörten Geräusche nachgebildet wurde.« In dem Liederzyklus »Die schöne Müllerin« von F. Schubert spielt das Geräusch des Mühlrades auch eine große Rolle. Die musikalische Übertragung begnügt sich aber einesteils mit schnellen Figuren, die das Rauschen des Mühlbachs darstellen sollen, und mit einer allerdings äußerst konsequent durchgeführten Markierung des geradtaktigen Rhythmus im Baß; siehe die Lieder Nr. 1, 2, 4, 11 des Zyklus. Im Lied Nr. 3 gibt die immer wiederholte Sechzehntelfigur des Basses das von ferne hallende Geräusch der Mühle wieder. In Nr. 5 dagegen (im 6/8-Takt)
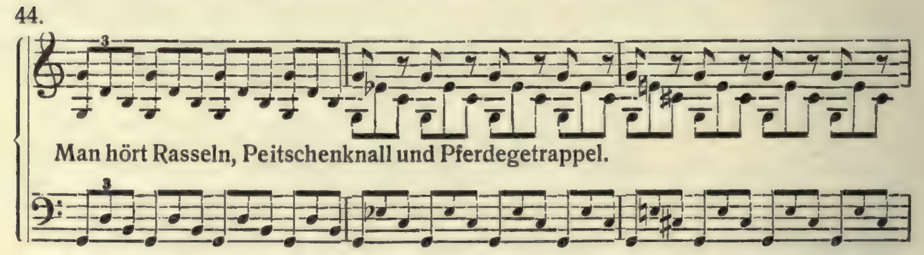
[1]) Winterfeldt, J. Gabrieli Bd. II, S. 49.

[2]) A. II, S. 112.

wird durch eine Pause auf dem zweiten und fünften, beziehungsweise dritten und sechsten Schlag ein Rhythmus erreicht, der auch eine gerade Anzahl von Schlägen hat, aber unregelmäßig ist. So charakteristisch und treffend die Darstellungen auch anmuten mögen, sie tun es nur in Verbindung mit dem Text; ohne den letzteren verschwinden ihre Beziehungen zu den geschilderten Vorgängen fast gänzlich.

Ebenso verhält es sich mit der musikalischen Wiedergabe des Rasselns der Wagen. Teleman (1681—1767) versucht die Übertragung in seinem Werke »Der Tag des Gerichts« [1]) durch Tremolos und ähnliche Sechzehntel-Passagen. In Mendelssohns »Elias« und Zumsteegs »Morgenfantasie« tritt, wo von den Wagen und ihrem Gerassel die Rede ist, ein fester Triolenrhythmus auf, und es ist leicht ersichtlich, daß sich dieser Rhythmus nicht auf das Wagengerassel, sondern auf das im Text ebenfalls erwähnte Getrappel der Pferde bezieht. Die Darstellung dieses Vorgangs durch Triolenbewegung ist überhaupt in der Musik fast typisch geworden. Die einfachste Form ist die, bei welcher alle Schläge dieselbe Zeitdauer haben, der erste sowohl wegen seiner günstigen Stellung als auch durch größere Tonstärke häufig bevorzugt erscheint. Solche Stellen finden sich in Webers Freischütz in der Wolfsschluchtszene bei Ankunft der wilden Jagd, dann in den oben erwähnten Werken von Mendelssohn und Zumsteeg, in J. Brahms' Triumphlied zu Anfang des dritten Teils, in Haydns Schöpfung bei Erschaffung des Rosses, in R. Schumanns Klavierstückchen »Wilder Reiter« aus dem ersten Jugendalbum, in Liszts Mazeppa und manchen anderen Werken; als Beispiel geben wir die Stelle aus Weber:

44.



Aus dieser Darstellungsform gehen durch andere Einteilung und Verteilung der drei Noten solche hervor, die das Traben des Rosses noch naturwahrer wiedergeben. So sagt Winterfeldt [2]) über Monteverdis *Combatimento:* »Der Rhythmus der drei, mannigfach gegliedert, malt uns das ungestüme beschleunigte Heranstürmen des Rosses.« Die Begleitung der ersten Magelone-Romanze von J. Brahms beruht ganz auf dem Rhythmus | ♩ 𝄾 ♪♩ |; Ähnliches findet sich auch in

[1]) D. d. T. Bd. 28, S. 44 (M. Schneider).

[2]) Winterfeldt, Gabrieli Bd. II, S. 49.

Schuberts Lied »Die Post«, dann in Klughardts[1]) symphonischer Dichtung »Lenore«. Auch die Reitfigur in R. Wagners Walkürenritt hat diesen Rhythmus. Wiederum durch eine andere Einteilung und Halbierung einer Zeitdauer entsteht eine Darstellungsform, die der Wirklichkeit vielleicht am nächsten kommt. Sie findet sich in dem Reiterstück aus dem ersten Jugendalbum von R. Schumann und hat den Rhythmus; eine Übertragung in den $^2/_4$-Takt gibt dann derselbe Autor in dem Lied »Husarenabzug« (Op. 125, II) mit dem Rhythmus.

In diesem Zusammenhang sind dann noch zu erwähnen: die Darstellung des Froschhüpfens in Händels Oratorium »Israel in Ägypten« durch den Rhythmus, (Couperin[2]) läßt in seinem Stück »*les fastes de la grande et ancienne ménestrandise*« die Verrenkten einhergehen in demselben Takte), dann die des Trampelns der Kamele in Borodins[3]) »Steppenskizze«. Daß man aus solchen Rhythmen auf eine Vorstellung auch nur mit einiger Sicherheit schließen könne, wird wohl niemand behaupten wollen.

Auch der Schritt des Menschen wird manchmal Gegenstand der Tonmalerei. Hierhin gehören die Darstellung des Polterns der Riesen in Wagners Rheingold, das Schreiten der Prozession, ausgedrückt durch das Pizzicato der Bässe im $^2/_4$-Takt in Berlioz' »Harald in Italien«[4]). Ganz vorzügliche derartige Übertragungen erreicht J. Brahms in den Liedern Op. 86, IV (Über die Heide hallet mein Schritt) und Op. 35, VI (Wie soll ich die Freude, die Wonne denn tragen) dadurch, daß er Motive der Melodie durch den Baß nachahmen und markieren läßt, dann in dem »Nachtstück« (Op. 36, II) F. Schuberts, wo die Schritte des Alten mit der Harfe durch langsame, gemessene Viertelfiguren des Basses angedeutet werden.

Die Tonmalereien, die wir bislang behandelten, versuchten an und für sich außermusikalische Vorstellungen nach Klang und Rhythmus nachzuahmen. Es gibt nun Vorstellungen, die wir in Verbindung mit gewissen musikalischen Elementen zu bringen gewohnt sind; so scheint uns der Jäger unzertrennlich vom Jagdhorn, der Hirt undenkbar ohne Schalmei. Wollen wir eine derartige Vorstellung in die Musik übertragen, so greifen wir natürlich zur Nachahmung des musikalischen Teils; so entsteht das Jagdlied, der Hirtengesang, das Schlachtengemälde, letzteres durch die Nachahmung der Kanonensalven, der

[1]) Kl. Pr. M. S. 205.
[2]) Kl. Pr. M. S. 55.
[3]) Kl. Pr. M. S. 319.
[4]) Kl. Pr. M. S. 111.

Trompetenfanfaren und Trommelwirbel. Von den ältesten Zeiten bis zu den neuesten sind denn auch dergleichen Tonmalereien, die also hauptsächlich auf der Nachahmung eines Instrumentes auf einem anderen beruhen, sehr beliebt gewesen. Da es sich bei musikalischen Instrumenten, selbst bei den Glocken und Trommeln um feste Tonhöhen handelt, so sind die Töne selbst genau nachahmbar; nur die Klangfarbe ist in den meisten Fällen eine andere. Der Unterschied dieser Art Tonmalerei von der bis jetzt besprochenen besteht also darin, daß die Nachahmung von Instrumenten die Töne genau wiedergeben kann, daß dagegen bei der Übertragung von Naturlauten von einer genauen Wiedergabe der Tonfolge in keinem Falle — außer beim Kuckucksrufe — die Rede sein kann. Die Analogie ist im jetzigen Falle nicht nur eine klangliche, sondern sogar eine musikalische; sie ist also leicht festzustellen und kann in keinem Falle aus dem Gebiet der Musik herausführen. Eine genauere Untersuchung dieser Tonmalerei ist deshalb nicht vonnöten [1]). Die Klänge solcher Instrumente, denen besonders charakteristische Tonfolgen eigen sind, lassen sich in der Musik leicht in nicht mißzuverstehender Weise wiedergeben; Beispiele hierfür sind die Arpeggien der Harfe, die Fanfaren der Trompete und häufig auch die Klänge der Glocken [1]).

---

[1]) Ausführliches über die Nachahmung des Glockenklangs siehe bei Ed. v. Wölfflin, Zur Geschichte der Tonmalerei. II. Sitzungsberichte der k. b. Akademie d. Wiss., München 1898.

(Schluß folgt.)

Bemerkungen.

Vereinigung für ästhetische Forschung (1911).

In den Verhandlungen des vorigen Jahres nahm die Erörterung allgemeiner ästhetischer Probleme und Methoden neben Beiträgen zur Ästhetik der einzelnen Künste einen breiteren Raum in Anspruch. — Am 17. Januar 1911 berichtete Herr Professor H. Münsterberg von der Harvard-University in Boston über »Ästhetische Laboratoriumsexperimente auf dem Gebiet der Malerei und Poesie.« Der Vortragende will die Bearbeitung der einschlägigen Fragen mit experimentellen Methoden nicht als eigentliche Ästhetik angesehen wissen. Diese geht vielmehr vom Erlebnis selbst aus, in dem die Dinge für uns noch nicht in Physisches und Psychisches differenziert und keineswegs Gegenstände einer bloßen Betrachtung sind, sondern als Objekte unseres Willens eine teleologische Einheit bilden, der wir gerade so wie der Wirklichkeit der Dinge einen fundamentalen Wert zuschreiben. Die psychologisierende Untersuchung betrachtet sie hingegen unter dem Gesichtspunkt einer beschreibenden und erklärenden Wissenschaft, indem sie das Erlebnis gleichsam rekonstruiert. Sie wird daher immer nur ein Teil der exakten Psychologie bleiben. Ihre Bedeutung ist jedoch unbestreitbar. Sie liegt darin, daß wir jene Einheit zu verstehen suchen, indem wir erklären, wie, d. h. unter welchen Bedingungen, wir im wirklichen Erlebnis etwas in die Dinge hineinfühlen. Die bisherigen Ergebnisse solcher Untersuchungen sind bescheiden und doch schon bedeutsam genug. Die Ästhetik ist dasjenige Gebiet der Gefühlspsychologie, in das die experimentelle Methode am tiefsten eindringen kann, weil im Gegensatz zu anderen Gefühlserlebnissen das ästhetische Erlebnis auch im Laboratoriumsexperiment beinahe seine volle Intensität behält. Anderseits ist diese Betrachtungsweise schon ein Kapitel der angewandten Psychologie geworden. Allerdings erfordert die Übertragung psychologischer Tatsachen in die ästhetische Praxis die größte Vorsicht. Die ästhetische Berechtigung des künstlerischen Zieles wird sich nie daraus ableiten lassen. Wenn wir psychologische Tatsachen benutzen wollen, um dem Künstler zu sagen, mit welchen Mitteln er sein Ziel erreichen kann, setzen wir bereits die Kenntnis dieses Zieles voraus. Daraus folgt, daß immer die gesamten ästhetischen Bedingungen berücksichtigt werden müssen, d. h. daß die experimentelle Beobachtung immer die Fühlung mit der wirklichen Kunst zu behalten suchen muß. Und das erscheint sehr wohl möglich.

Unter diesem Gesichtspunkt wurden z. B. im Laboratorium des Vortragenden die Fragen der Symmetrie, betreffend das Gleichgewicht zweier ungleichen Hälften, bearbeitet. Dazu diente eine metergroße schwarze Tafel, auf der sich vertikale weiße Linien von verschiedener Länge frei bewegen ließen. Das Gleichgewichtsgefühl pflegt bei diesen Versuchen dann einzutreten, wenn entsprechend dem Hebelgesetz die kleine Linie sich weit vom Mittelpunkt, die größere nahe an demselben befindet. Das trifft jedoch bei Bildern keineswegs zu. Mit Hilfe einer großen Zahl von Versuchspersonen wurde nun festgestellt, daß jenes Verhältnis sich bei der

Mehrheit umkehrt, sobald ein breiter weißer Rahmen um die schwarze Fläche gelegt wird, weil dadurch die Aufmerksamkeit so stark auf den Mittelpunkt gelenkt wird, daß dieser nunmehr als dynamisches Zentrum wirkt. Daraus erklärt sich, daß bei Rahmenbildern die großen Massen nahe an den Rand gerückt werden müssen, um von kleinen in der Mitte aufgewogen zu werden, während bei unbegrenzten Flächen, wie Tapetenmustern, wo jeder Punkt als Mittelpunkt dienen kann, das entgegengesetzte Verhältnis herrscht. Bilder, in denen dieses Gesetz (der Hebelwirkung) angewandt wird, nehmen daher scheinbar auf den Rahmen keine Rücksicht, sondern erwecken den Eindruck des Unbegrenzten.

Andere Untersuchungen galten dem ästhetischen Problem der Einheit. Indem verschiedenfarbige kleine Kreise und Dreiecke durcheinander gewürfelt und dann eine Fünftelsekunde lang gesehen wurden, ergab sich, daß die Wirkung der Farbe bedeutend überwog und ihre Einheit viel schneller apperzipiert wurde. Sie tritt hingegen zurück, sobald sehr beträchtliche Größenunterschiede eingeführt sind, und die Apperzeption der Größe wird in diesem Falle vorherrschend. Wenn aber in den Formen eine gleichartige Richtungstendenz mitspricht, z. B. bei spitzwinkligen Dreiecken in übereinstimmender Lage, so wird sogar vom Größenfaktor abstrahiert und die Einheitlichkeit der Richtungstendenz bestimmend. Demgemäß wirken solche Unterschiede auch in verschiedenem Grade auflösend auf größere Formen. Während Dreiecke und Vierecke sehr leicht durch die Farbe zersprengt werden, wird im Kreuz und vollends im Kreise ihre Verschiedenheit durch die Geschlossenheit der Form überwunden. — Experimentelle Versuche über die Auffassung rhythmischer Gliederungen, bei denen frei herabhängende weiße Fäden vor einer schwarzen Tafel gruppenweise geordnet werden konnten, wurden nach rein statistischer Methode mit der Betrachtung von Architekturwerken verknüpft. Da ergab sich, daß wir in den letzteren bei dreifacher Variation gar nicht mehr eine rhythmische Wiederholung erleben. In beiden Versuchsreihen aber wurde gefunden, daß wir bei einer zweigliedrigen Gruppierung für die Variation in den Hauptgliedern viel weniger empfindlich sind als für diejenige in den Füllungen.

In ähnlicher Weise wurden experimentelle Untersuchungen zu den Problemen der Zeitkunst angestellt. Dabei diente eine mit verschiebbaren Pflöckchen besetzte drehbare Scheibe, mittels deren jeder Rhythmus durch Auslösung elektrischer Kontakte dargestellt werden konnte, während an gewissen Stellen einbrechende Töne die Qualitätswirkung des Reimes entstehen ließen. Es stellte sich bei diesen Versuchen heraus, daß wir in der zweiten Vershälfte außerordentlich empfindlich werden selbst für kleinste Zeitunterschiede, während wir in der ersten alle Ungleichmäßigkeiten der Zeit und der Intensität viel leichter ertragen. Untersucht wurde ferner, wie sich das ganze Pausenverhältnis unter dem Qualitätseindruck des Reimes umgestalten kann. Andere Untersuchungen bezogen sich auf die Sicherheit des Erkennens verschiedener Rhythmen und ergaben, daß sie sehr beträchtliche Unterschiede zeigt. Veränderlichkeit wird in manchen Rhythmen kaum beachtet, während sie bei anderen sofort auffällt, so z. B. im Verhältnis des Daktylus und Anapäst. Mittels der Tastmethode wurden sodann die retardierenden oder fördernden Wirkungen geprüft, welche die Melodie auf die Auffassung des Rhythmus ausübt. Sie lassen sich viel sicherer als bei der unwillkürlichen Bewegung ablesen, wenn der ganze psycho-physische Organismus dadurch — in diesen Versuchen nämlich durch das Klopfen auf dem Tambur — bereits in Gang gebracht ist.

Eine letzte Reihe von Untersuchungen richtete sich auf den Gefühlszustand selbst im ästhetischen Verhalten. Es wurde danach gefragt, welche Modifikationen die in traditioneller Weise durchgeführte Abstufung der ästhetischen Werte von

1 bis 7 mit dem Indifferenzpunkt 4 erfährt, wenn gleichzeitig Töne und Tast- oder Farbeneindrücke auf uns einwirken. Da stellte sich heraus, daß gleichzeitige Ton- und Tastempfindungen ihre Gefühlswirkungen gegenseitig steigern, während Ton- und Farbenempfindungen dieselben um eine ganze Stufe herabsetzen. Mittels eines stereoskopischen Apparats, in dem die eintretenden Bilder einer in veränderlichen Zeitintervallen wirksamen Beleuchtung ausgesetzt werden konnten, wurde untersucht, innerhalb welcher Zeitverhältnisse es noch möglich sei, mit ästhetisch angenehm und unangenehm wirkenden Eindrücken (z. B. japanischen Landschaften und chirurgischen Illustrationen) so abzuwechseln, daß Gefallen und Mißfallen sich wechselseitig verdrängten, beziehungsweise wie kurz dieser Wechsel sein muß, um gar nicht mehr zur Geltung zu kommen. Neben sehr starken individuellen Unterschieden wurde dabei eine Gruppe von Personen gefunden, bei der eine gewisse Schnelligkeit der Abwechslung eine sich nach beiden Seiten erstreckende mittlere Gefühlslage hervorruft, während bei einer anderen der Kontrast gesteigerte Gefühlswirkungen auslöst. Alle diese und einige andere experimentelle Untersuchungen liegen zwar an der Peripherie der eigentlichen Ästhetik, ihre Ergebnisse lassen aber doch die Betätigung der exakten Psychologie auf diesem Grenzgebiet als dankenswerte Aufgabe erscheinen. — Die nachfolgende Diskussion bezog sich einesteils auf die praktische Anwendbarkeit der durch die psychologische Analyse gewonnenen Ergebnisse auf das künstlerische Schaffen. Der Vortragende sprach sich dahin aus, daß sich dafür vorerst weitere Möglichkeiten auf dem Gebiet der Raumkünste, besonders für kunstgewerbliche Aufgaben, bieten als bei poetischen oder musikalischen Schöpfungen. Der Einwand, daß lebendige Sprache und Schalleindrücke inkommensurabel seien, bedürfe jedoch einer Einschränkung. Die letzteren, die sich sehr wohl als einzelner Faktor der rhythmischen Rede isolieren lassen, können sich doch einer allgemeinen Gesetzmäßigkeit unterordnen. Weitere Bemerkungen und Gegenbemerkungen rief die allgemeine prinzipielle Frage hervor, ob das ästhetische Urteil sich überhaupt aus einzelnen Elementen zusammensetze. Die experimentelle Psychologie darf nach dem Vortragenden an dem Anspruch festhalten, die Einheit des ästhetischen Verhaltens analysierend zu zerspalten, wenngleich er selbst eine philosophische Auffassung der reinen Ästhetik bevorzuge.

Am 21. Februar sprach Herr Dr. E. v. Hornbostel über »Formgesetze in der außereuropäischen Musik« (der Vortrag wurde durch Phonogramme und Lichtbilder von Noten und Tabellen erläutert). Die Urteile über außereuropäische Musik, denen man in den meisten Reisewerken begegnet, beweisen, wie schwierig es ist, den Gefühlsausdruck eines fremden Volkes zu verstehen. Es wurde z. B. gezeigt, wie ein »trauriges Scheiden« betiteltes siamesisches Musikstück uns durchaus nicht traurig klingt. Statt an den subjektiven Gefühlseindruck müssen wir uns daher an die objektiv gegebenen musikalischen Formen halten. Die psychologischen Elemente einer Melodie sind nicht einzelne Töne, sondern Motive, d. h. Einheiten von bestimmter Gestalt, die jedoch in so weiten Grenzen variabel sind, daß man manchmal (z. B. bei Brahms) die Ähnlichkeit mit dem Thema kaum erkennt. Seine höchste Ausbildung hat das Prinzip der Variation in Indien im Begriff des Melodietypus (Rāga) gefunden, der die gleichsam hinter allen Variationen stehende (platonische) Idee ausdrückt. Umschreiben läßt sich ein Rāga nur durch Prohibitivgesetze, daß nämlich gewisse Intervalle und melodische Formen darin nicht vorkommen sollen.

Die formalen Gesetze gestatten auch, die Musik der verschiedenen Völker in eine Entwicklungsreihe zu bringen. Schon die primitivsten uns bekannten Gesänge, die der Weddas, lassen solche erkennen. Über die ganze Welt verbreitet ist der

einfache Aufbau des Wechselgesanges, in dem Motiv und Gegenmotiv sich regelmäßig folgen. Während der Refrain unverändert bleibt, bewegt sich das Solo des Vorsängers in freieren Rhythmen. Hier liegt der eigentliche Textinhalt, — der bei Prärieindianern als Privateigentum gilt. Es zeigt sich, daß eine Entwicklung zu reicheren Gebilden schon ohne Instrumente und Notation möglich ist. Die höchste Entwicklung der musikalischen Formen aber bedarf jener Hilfsmittel. Durch die Verwendung von Instrumenten verbinden sich die akustischen Gestalten mit motorischen und besonders, wenn die Töne, wie z. B. beim Steinspiel der Chinesen, im Raum lokalisiert sind, mit optisch-motorischen. Es ist auch für die außereuropäische Musik eine typische Form, daß ein Motiv durch verschiedene Tonstufen moduliert wird. Indem Motive sich bei ihrer Wiederkehr vergrößern, verkleinern, symmetrisch umkehren und anderes mehr, entsteht noch ohne Notation ein kunstreicherer Aufbau, der gedächtnismäßig festgehalten wird. Die höchste Ausbildung erlangen diese Formenspiele in China, dessen isolierende Sprache mit ihrer Fülle von Homonymen und Metaphern sie ungemein begünstigt. Außer mannigfaltigen tonalen und rhythmischen Variationen der Motive zeigt sich in der chinesischen (und auch in der arabischen) Musik ein äußerst kunstvoller Aufbau ganzer Stücke. Manche Formenspiele, die offenbar nur durch gleichzeitige Erfassung desselben Motivs in mehreren Beziehungen genossen werden können, haben ihre Analogien in der Ornamentik, z. B. in Farbenkompositionen, wenn die Sättigung und Kontrastierung eines sich wiederholenden Elements (Punktes) einer anderen Periodizität unterworfen wird als die der einzelnen Felder des Grundes (altperuanische Gewebe). Die optischen Eindrücke arbeiten hier in der räumlichen Sukzession genau so wie die akustischen einer Melodie in der zeitlichen (Kontrapunkt).

Aufs höchste komplizieren sich die musikalischen Formenspiele der Chinesen dadurch, daß Musik und Text in Wechselbeziehung treten, namentlich in Musikstücken aus dem Kult. Im Liki, dem Gedenkbuch der Riten, wird die physiologische (musikalische) und höhere (übermusikalische) Auffassung der Töne scharf unterschieden. Musik und Riten werden einander als das Einigende und Trennende gegenübergestellt, woraus sich eine Reihe weiterer Unterscheidungen ergibt. Musik gleicht dem Himmel, die Riten gleichen der Erde. Aus diesem engen Zusammenhang heraus wird die konfuzianische Musik allein verständlich. Alles ist darin streng geregelt. Als Beispiel ging der Vortragende eine Hymne durch, die zweimal im Jahr zur Tag- und Nachtgleiche bei Sonnenaufgang zelebriert wird. Sie besteht aus sechs Strophen, jede Strophe aus acht Versen und jeder Vers aus vier (einsilbigen) Wörtern. Jedes Wort wird von einem Ton begleitet, der zuerst von einer Glocke, dann von einem Glockenspiel, von Sängern, Saiten- und anderen Instrumenten, zuletzt von einem Steinspiel angegeben wird. Die Erwartung, daß sich zwischen den verschiedenen Tonhöhen der chinesischen Sprache und den musikalischen Tönen ein engerer Zusammenhang knüpfe, wird durch eine Nachprüfung nicht bestätigt. Die Wortwiederholungen werden oft von Tonwiederholungen begleitet, wobei jedoch die charakteristische Transposition in die Quinte stattfinden kann. Außerdem finden sich Gedankenparallelen in verschiedener Richtung, sowie rein musikalische Parallelen. Sämtliche Strophen fangen identisch vom tiefsten Ton der Leiter zur Quinte ansteigend an, die letzten Verszeichen gehen wieder alle zum tiefsten Ton herab. Der poetische und musikalische Aufbau stehen anschließend in gewissem Zusammenhang, der durch die symbolische Bedeutung der Töne vermittelt wird.

An den Vortrag knüpfte sich eine Diskussion, ausgehend von der Frage, ob den einstimmigen Melodien der Chinesen oder gar der Naturvölker eine latente

Harmonie zugrunde liege. Alle bisherigen Erfahrungen sprechen nach Ansicht des Vortragenden dagegen. Auch bei der orientalischen Musik liegen alle Feinheiten im Melodischen. Ob sich in einem geschlossenen Kulturkreise, wie dem chinesischen, eine allgemeine Übereinstimmung des Gefühlsmäßigen nachweisen läßt, ist noch nicht sicher. Auf den Admiralitätsinseln werden Tanzlieder in Sekundenparallelen, Trauergesänge dagegen einstimmig gesungen. Quarten- und vor allem Quintengänge kommen auf den Andamanen, in Ostafrika und in Ostasien vor. Sie ergeben sich anfangs wie die Oktaven von selbst aus dem Zusammensingen (namentlich von Männern und Frauen), ohne bemerkt zu werden. Aber sie werden dann auch als Mehrklänge empfunden, wie die Tatsache beweist, daß sie in manchen afrikanischen Gesängen nur stellenweise, besonders zum Schluß, benutzt werden, um eine größere Klangfülle zu erzielen. Schließlich bestätigt der Vortragende auf Anfrage, daß die Zusammenhänge von Text und Tonfolge in der chinesischen Musik erst durch genauere wissenschaftliche Untersuchungen sichergestellt werden müssen.

Die Märzsitzung, für die eine Diskussion über den »Begriff des Motivs in der Dichtung, Musik und bildenden Kunst« in Aussicht genommen war, fiel infolge von Behinderung eines der Referenten aus. Die drei Referate der Herren Prof. M. Herrmann, Dr. L. Schmidt und Dr. O. Wulff nahmen die darauffolgende Sitzung am 28. April vollständig in Anspruch. Der Schriftführer übernahm ihre Zusammenfassung als Grundlage für die Diskussion, welche auf den Juni verschoben wurde (s. u.).

Am 16. Mai folgte ein Vortrag der Frau Dr. H. Herrmann über »Stilarten der Lyrik«. Es soll damit eine Vorarbeit zu einer Phänomenologie des Lyrischen in der Dichtkunst geboten werden. Denn wie die Kunstgeschichte heute aufgefaßt wird als Geschichte der Verwirklichung verschiedener Möglichkeiten der künstlerischen Anschauung (der malerischen oder plastischen), so wollen wir in der Geschichte der Dichtung die poetischen Kategorien begreifen als bestimmte Erlebnisformen des Dichterischen. Eine solche Geschichte der Lyrik als ästhetischer Kategorie aber fehlt uns noch, — sie ist vielmehr erst zu geben im Sinne der Verwirklichung des lyrischen Schaffensprinzips in der Sprache. Um sich zunächst die Aufgabe übersichtlich zu machen, muß man in das Material hineingreifen und untersuchen, ob sich nach dem Zusammenstimmen der Ausdrucksmittel zu einer Einheit bei verschiedenen Dichtern aus verschiedenen Zeiten bestimmte Stilarten umschreiben lassen. Die Vortragende hat versucht, solche Scheidungen von zwei Punkten aus durchzuführen: vom Verhältnis des Dichters zur Aussenwelt und zu sich selbst. Aus dem ersteren ergibt sich ein Wesensunterschied, nicht Wertunterschied, und eine Umwertung des herkömmlichen Begriffs subjektiver und objektiver Dichtung, aus dem zweiten Gesichtspunkt die Unterscheidung von Verwandlungs- und Darstellungslyrik.

Das Lyrische als Erlebnisform erkennen wir gemäß dem herrschenden Sprachgebrauch, der nur zu klären ist, in einem psychischen Verhalten, in dem ein Mensch sich ganz seiner inneren Bewegtheit hingibt; ganz reine Aktivität, die nicht auf bestimmte Ziele gerichtet ist. Lyrische Naturen scheinen für jeden Eindruck aufs höchste empfänglich zu sein, — aber nicht darin liegt das Wesentliche, sondern in ihrem Vermögen, alles in das eigene Innere hineinzuzwingen. Diese Bewegtheit, deren einzelne Erscheinungsformen die lyrischen Momente bilden, wird besonders nach Werthers Brief vom 10. Mai beschrieben. Nicht daß ein Gefühl stark ist, sondern daß es beherrschender Mittelpunkt des Lebens geworden ist, ist das Entscheidende; — daß im gegebenen Moment alle Eindrücke darauf bezogen werden,

eine Abgeschlossenheit gegen die übrige Person besteht, die Welt für den Lyriker nur so weit da ist, als sein Gefühl sie zu beleuchten vermag, die Seele aber und durch sie die Welt ganz als eine bestimmte Möglichkeit inneren Bewegtseins erscheint.

Das lyrische Schaffen gibt solchen in sich kreisenden Gefühlszuständen ästhetischen Ausdruck, lebende Gestalt, und zwar, wenn auch nicht ausschließlich, so doch ganz vorwiegend durch die Sprache. Nur in der Poesie hat das Lyrische ein eigenstes Organ: das lyrische Gedicht. Vom Schaffenden aus ist also ein lyrisches Gedicht der lyrische Zustand, in Sprache und Rhythmus erlebt und zur geschlossenen Gestalt erhoben, vom Aufnehmenden ein sprachliches Gebilde, das ihn einen lyrischen Zustand ästhetisch erleben läßt, — nicht aber ungeachtet der entsprechenden äußeren Form jeder kunstvolle sprachliche Ausdruck eines starken Gefühls, — z. B. nicht wenn er einen praktischen Lebensvorgang begleitet, wie etwa die germanische Formel der Verfluchung des Landflüchtigen oder viele Kultpoesie. Zur Erläuterung des Unterschiedes ist ein Preislied aus dem 13. Jahrhundert auf Maria, das keinen inneren Zustand aufbaut, sondern gleichsam auf den Gegenstand hinweist, mit einem modernen religiösen Gedicht (von Verhaeren) zu vergleichen, das trotz der Gebetsform eigentlich nur das Gottverlangen ausdrückt. Zwei weitere Gegenbeispiele, bei denen eine Person angeredet wird, sind Kleists Sonett auf die Königin Luise und Hebbels auf Kleist (weil es dessen leidenden Lebenszustand ausspricht). Demnach sind alle rhetorischen, politischen u. dgl. Gedichte auszuscheiden. Den gleichen Gegensatz lassen aber auch beispielsweise zwei Gedichte Verhaerens auf den November erkennen, eins, das nur eine erregende Schilderung des Sturmes gibt, und eines, das einen verzweifelten Seelenzustand malt und in dem alles Äußere auf ein Inneres bezogen ist. Gegenstand einer besonderen Untersuchung müßte es sein, wie weit alle solche Dichtungen, die an den lyrischen Ausdrucksformen teilnehmen, aber etwas Deiktisches an sich haben, diese Mittel umbiegen müssen. Die übliche Scheidung in Gefühls- und Gedankenlyrik hingegen ist nicht aufrechtzuerhalten. Von der letzteren kann höchstens gesprochen werden, wenn über einen gegebenen Gedanken mit Gefühlserregung gesprochen oder auf ihn als Resultat hingearbeitet wird, wie im Spruch. Das fällt auch in das Bereich des Rhetorischen. Wo aber das Erfülltsein von einem Gedanken als innere Bewegtheit gestaltet wird, haben wir es mit der reinsten Lyrik zu tun.

Vor der Scheidung der lyrischen Stile ist noch ein wichtiger Rangunterschied festzustellen, nämlich zwischen Seelenlyrik und Stimmungslyrik. Die erstere gestaltet das Leben einzig als Gemütszustand im definierten Sinne, ist jedoch dabei nicht wie Epik und Drama an die Beziehungen von Mensch zu Mensch gebunden, sondern kann auch vor jedem stummen Element der Natur die Welt als eigenes inneres Erlebnis umfassen. Um auf uns ästhetisch zu wirken, muß ein solches Gedicht gesättigt sein von menschlicher Bedeutsamkeit, was auch immer seinen besonderen Vorstellungsinhalt ausmacht. Das ist der Fall, wo die lyrische Sprache einen Gefühlszustand so vollständig ausschöpft, daß die Seele eine von allem Stoff gelöste Haltung zu gewinnen scheint. Was Hebbels Abendlied mit den Schlußworten »kommt mir das Leben ganz wie ein Schlummerlied vor« ausspricht, leistet jede Seelenlyrik: kosmische Objektivierung des Gemütszustandes. Und das Liebesgedicht des alten Goethe »Locken, haltet mich gefangen« gibt dem leidenschaftlichen Lebensgefühl des großen Menschen Ausdruck. Zu solcher höchsten Leistung der Ausweitung des Gefühls über alles Persönliche dringt die Stimmungslyrik nicht vor. Zwei dem Thema und der Form nach verwandte Gedichte machen diesen Rangunterschied klar. In Goethes Abendlied (»Über allen Gipfeln«) erfaßt die Seele

durch ihr Verlangen nach Ruhe die Welt in ihrem Ruhewerden, sie steht ihr schöpferisch gegenüber; in Dehmels »Die Flur will ruhn« bleibt sie passiv gestimmt, obwohl sie hier auch das Leben der Dinge in sich zusammenfaßt. Für den Stil der Stimmungslyrik scheint im Gegensatz zum Minus an Gehalt eine gewisse Neigung zur Verschwendung von Tonreizen bezeichnend zu sein. Das ist nicht etwa bei Dehmel als moderne impressionistische Arbeitsweise anzusehen, sondern auch in Rokokogedichten des jungen Goethe und im höchsten Grade z. B. in Eichendorffs »Frühlingsdämmerung« nachweisbar. In gewissen lyrischen Epochen, so schon im Mittelalter, in der Romantik und neuerdings z. B. in der Dichtung eines Rainer Maria Rilke hat man, auch abgesehen von der Stimmungslyrik, immer wieder versucht, in der Lautmusik letzte umfassende Werte des Gefühls, die man durch Worte nicht geben zu können glaubte, wirksam zu machen. Aber Sprache kann niemals Musik werden, und diese Verdichtung des sinnlichen Lautreizes, die als Akzentuierung des Gehalts überall ihre Berechtigung, ja Notwendigkeit hat, muß in der Stimmungslyrik oft den mangelnden Gehalt verdecken.

Vom Verhältnis des Dichters zur Außenwelt her wird man unter diesen Voraussetzungen die Stilarten der Lyrik nicht mehr mit Vischer scheiden können in Gedichte, die »reines Selbstvernehmen der Seele« sind, und in solche mit anschaulicher Tendenz. Entscheidend ist vielmehr, wie weit die gebotenen Anschaulichkeiten sich von vornherein nur als dichterische Gefühlswerte verraten. Mit primärer Lyrik haben wir es danach überall zu tun, wo ein Gemütszustand sich als das anfänglich Gestaltende offenbart, auch wenn scheinbar kein Ich mit sich selbst spricht. So werden z. B. in Hebbels »Zwei Schwänen« diese sogleich zu »lebendigen Metaphern« des Zueinandergetrieben- und Voneinandergetrenntseins. Sekundäre Lyrik liegt vor, wo sich vor die Darstellung der Gemütsbewegtheit eine Harmonie von Sinnlichkeiten einschiebt, die zwar auch letzten Endes zum Aufbau der ersteren dient, aber doch eine größere Selbständigkeit des Daseins gewinnt. Die Unterschiede treten bei einer Gegenüberstellung von je zwei Gedichten mit gleichem Thema klar hervor. So schlägt Goethe in seinem Abendlied gleich den Grundton stark an, — alles wird vom Gefühl in »ist Ruh'« beherrscht, St. George hingegen leitet uns durch eine Reihe von sinnlichen Eindrücken des Dämmerhaften zu den Schlußworten (»für gedämpften Schmerz«) hin, in denen erst das innerste Gefühl hervorbricht. Eichendorffs Morgengedicht »Laue Luft kommt blau geflossen« weckt sogleich den Eindruck seelischer Aktivität und gibt schon im zweiten Vers den bleibenden Gefühlston strömender Lebendigkeit, ein französisches Gegenbeispiel spricht erst mit dem letzten Bilde des fortgehenden Schiffes dieses leichtbeschwingte Sichüberlassen an das Ungewisse in Welt und Licht vollständig aus. Dasselbe Verhältnis besteht zwischen einem Trinklied von Arnim und einem antiken des Agathias.

Die sekundäre Lyrik läßt sich in beschreibende und erzählende sondern, bleibt aber immer durch den verschiedenen inneren Antrieb scharf getrennt von der Epik, in der alle Beschreibung nur auf ein Geschehen vorbereitet. Grundverschieden ist vor allem das Verhältnis beider Dichtungsarten zur Zeit. In der Epik ist sie die Lebensform der Dinge, in der Lyrik wird die Vergangenheit aus dem Blickpunkt des gestalteten Zustandes gesehen. Unter Betonung des Gleichbleibenden kann die letztere dann sogar das ganze Leben umfassen wie in Georges »Glanz und Ruhm ...«

Der Unterschied zwischen primärer und sekundärer Lyrik muß sich auch im Sprachlichen erweisen. Dabei wird der von R. Hamann aufgestellte Gesichtspunkt, daß die Sprache die doppelte Funktion hat, die Sachgehalte des Erlebten unmittel-

bar durch das Wort zu reproduzieren oder aber das, was sie an Bedeutung für uns haben, mitschwingen zu lassen (Sprache als »Sinn« und Sprache als »Bedeutung«), besonders fruchtbar. Nicht auf die Anwendung möglichst vieler Worte, die Gefühle unmittelbar ausdrücken, wird es demnach in der primären Lyrik ankommen, sondern auf die schöpferische Kraft des Dichters, sinnhafte Worte durch ihre ganze Einstellung bedeutsam zu machen, während ihr rein sinnhafter Gebrauch der epischen Sprache näher steht und somit mehr der sekundären Lyrik gehört. Drängt die Sprache im Drama durch ihre gefühlsmäßigen Wirkungen zu Handlungen (vergleiche den Vortrag von J. Bab vom Februar 1910), so kann sie auf der anderen Seite als reiner Tonfall ohne den Umweg über den Wortsinn Gefühle unmittelbar reproduzieren. Von dieser Grundtendenz aber darf der Lyriker nur an entscheidenden Punkten Gebrauch machen, da eine Überladung mit Bedeutungen die Redeweise vielmehr abschwächen würde. Seine sprachliche Leistung besteht daher einesteils gerade darin, solche Bedeutungen der Worte, die wir schon rein gewohnheitsmäßig gebrauchen, möglichst zu vermeiden, anderseits im Herausheben neu erzeugter Bedeutsamkeiten durch die Einstellung der Worte in den Gesamtzug der dichterischen Mittel, z. B. bei Goethe des Wortes »Gesetz« in den »Urworten« als Ausdruck des Gebieterischen. Durch solche Einstellung wurden früher unlyrische Worte wie »Maschine« zum ersten Male als reine Bedeutung erlebt. Auch das Rhythmische hat in der Lyrik vorwiegend gefühlsreproduzierende Wirkung und steht darin dem Dramatischen näher, wenngleich es wieder mit der Epik das Charakterisierende (Rhythmenbrüche) teilt. Seine Haupttendenz bleibt, das Gefühl durch das Ein-tönige zu binden.

So bringen im Verhältnis zur Außenwelt alle Kunstmittel der Lyrik immer wieder den Gefühlszustand als das Gestaltende zur Geltung. Wo das ohne Umweg durch die Kraft des lyrischen Ausdrucks, Bedeutung zu sein, erzielt wird, haben wir das Recht, von primärer Lyrik zu sprechen; wo sich der Sinn des einzelnen vor die Bedeutung des Ganzen schiebt, müssen wir sekundäre Lyrik erkennen. Für den sekundären Stil ergeben sich dem Gehalt nach besondere nur ihm eigentümliche Wirkungsmöglichkeiten: eine gewisse Gefaßtheit der Seele, wie im o. a. Abendgedicht von St. George, dann ein stärkeres Gebundensein an die Wirklichkeit, von der das Gefühl sich nicht ganz ablösen will, z. B. in Mörikes »Erinna an Sappho« oder in Goethes »Römischen Elegien«, endlich eine höchste Sinnenreizbarkeit, die in einer Zeit starker Sinneskultur wie der unsrigen eine impressionistische Lyrik hervorruft und besonders die moderne französische Poesie beherrscht. Im Aufbau erreicht der sekundäre Stil viel leichter jene Geschlossenheit, die durch den lyrischen Gefühlszustand erstrebt wird. In der Reihung der Geschehnisse hat er bereits eine äußere Gegliedertheit vor dem primären voraus. Alle Lyrik sucht eine solche durch die sprachlichen Formen zu gewinnen, in strengster Bindung. Aber der primäre Stil gerät durch das Streben nach impulsivem Ausdruck des Gefühls viel leichter in die Gefahr des Zerfließens (so z. B. bei Brentano).

Eine zweite grundlegende Scheidung der Stilarten der Lyrik vom Verhältnis des Dichters zu sich selbst aus konnte im Rahmen des Vortrags nur noch kurz angedeutet werden. Sie führt zu einer Zweiteilung in Verwandlungs- und Darstellungslyrik. Besteht das Wesen der Lyrik darin, das Leben als Zustand in sich zu halten, so erleben die Vertreter der ersteren Gattung, wo sie von der lyrischen Stimmung ergriffen werden und sich ganz darin auflösen, darin immer wieder sich selbst. Den Lyrikern der anderen Richtung hingegen ist es eigentümlich, daß sie eine gewisse vorgefaßte geistige Haltung darstellen, welche durch die Zustände hindurchschimmert. So wird in Beaudelaires »*Sois sage, oh ma douleur,* etc.« der

eigene Zustand immer wieder weggerückt. Die Verwandlungslyriker erleben ihre Seele in Zuständen, die Darstellungslyriker erleben in den Zuständen ihre Seele. Die Vereinigung der beiden Typen ist bisher wohl nur einmal ganz verwirklicht worden in der Alterslyrik Goethes (z. B. in dem o. a. Liebesgedicht), dessen geistige Form in einem lyrisch gesättigten Lebenslauf sich jedem erfahrbaren Inhalt aufgeprägt hat und sich zugleich mit voller Hingabe an die Zustände erfüllt. Vielleicht lassen sich auch einige Gedichte Hölderlins hinzurechnen. Damit ist die höchste Stufe lyrischen Schaffens erreicht.

In der nachfolgenden Diskussion wurde von verschiedenen Seiten angezweifelt, daß sich auf rein psychologischer Grundlage eine Abgrenzung oder gar eine Bewertung von Stilarten durchführen lasse, während sich Zustimmung dafür ergab, daß sich durch eine solche Analyse typische Erlebnisformen feststellen lassen. Der Auffassung gegenüber, daß der Unterschied zwischen primärer und sekundärer Lyrik im wesentlichen nur auf einer Abstufung des symbolischen Ausdrucksvermögens beruhe, glaubt die Vortragende daran festhalten zu müssen, daß sich auch hier verschiedene Wirkungsmöglichkeiten ergeben. Dem Einwand, daß die aufgestellte Definition die aktiven Stimmungen (Kriegslieder) mehr oder weniger aus der Lyrik ausschließe, hält sie entgegen, daß für solche Dichtungen wohl eine besondere Kategorie der rhetorischen Lyrik anzunehmen sei.

Am 20. Juni fand die Diskussion über den »Begriff des Motivs in der Dichtung, Musik und bildenden Kunst« statt auf Grund der einzelnen, vom Schriftführer zusammengefaßten Referate. Herr Herrmann, von dem die Anregung zu dieser Behandlung des Gegenstandes ausgegangen war, hatte die Aufgabe formuliert (siehe oben die Märzsitzung) und die nachfolgenden Ausführungen gegeben. — Im Interesse einer allgemeinen Verständigung auf ästhetischem Gebiet erscheint es erforderlich, daß über die Bedeutungsverschiedenheit der Terminologie auf den einzelnen Kunstgebieten volle Klarheit erzielt werde. Im vorliegenden wie in jedem analogen Fall (z. B. beim Symbolbegriff) kommt es darauf an: 1. den sprachlichen Tatbestand in bezug auf die verschiedenen Möglichkeiten und tunlichst auch auf ältere und jüngere Stadien des Wortgebrauchs festzustellen, 2. womöglich diese Mannigfaltigkeit irgendwie zusammenzufassen und 3. zu untersuchen, ob der herausgearbeitete Begriff Allgemeingültigkeit beanspruchen darf. Der Referent hatte die erste Frage für den Begriff des literarischen Motivs mit Beschränkung auf die deutsche Literaturforschung und ohne Anspruch auf Vollständigkeit behandelt. Eine Zwiespältigkeit des Wortgebrauchs ist da festzustellen. Der ältere Begriff taucht um 1840 auf (bei Hebbel und später bei C. F. Meyer) und bezeichnet die für die Bewegung der dichterischen Handlung bedeutsamen Elemente des zu gestaltenden Stoffes. Er ist schon vorher gegeben in der Ästhetik der Klassiker (fehlt hingegen den Romantikern wie den Rationalisten), und zwar zuerst im Briefwechsel von Goethe und Schiller, der wohl als Vater desselben anzusehen ist, nach ihrer Zusammenkunft in Jena (1797). Das Ergebnis dieses Gedankenaustausches wird zusammengefaßt in dem von G. geschriebenen, aber erst 1827 gedruckten Aufsatz über »Epische und dramatische Dichtung« (Briefwechsel Bd. III). Hier werden fünf Arten unterschieden: vorwärtsschreitende (dramatische), rückwärtsschreitende (epische), retardierende, zurückgreifende und verknüpfende Motive (alle drei in beiden Dichtungsarten gebräuchlich). Entscheidend ist also hier das Bewegungsmoment und ebenso auch in der modernen Literaturbetrachtung seit 1840 (O. Ludwig). (In diesem Sinn kann von lyrischen Motiven nur mißbräuchlicherweise gesprochen werden.) Aber die weitere Bedeutungsentwicklung führt dahin, unter Motiv etwas Hinzuerfundenes zu verstehen, das in den Stoff (die Fabel) Bewegung bringen soll. Dann kommt

die Unterscheidung von Haupt- und Nebenmotiven auf. Und schließlich tritt eine Abschwächung des Sprachgebrauchs auf, so daß etwas rein Stoffliches damit bezeichnet wird. Dieser jüngere Begriff ist zu verwerfen. Er ist vor allem von der Schererschen Richtung, der Literaturforschung unter dem Einfluß der Naturwissenschaft, zur Anwendung gebracht worden, um damit die kleinsten Elemente (bzw. traditionellen Bestandteile) zu bezeichnen, in die sich eine Dichtung auflösen läßt (nach Scherers Definition : M. = in sich einheitlicher Teil eines poetischen Stoffes). Gefordert wird von der Motivlehre in diesem Sinn eine Gesamtübersicht des menschlichen Denkens, Fühlens und Tuns. Die moderne Kritik spielt vollends mit der Mehrdeutigkeit des Ausdrucks. Als das Gemeinsame in beiden Begriffsformulierungen kann man einmal vorfinden die Vorstellung der Kleinheit und zweitens einer gewissen Gegenständlichkeit. Die Anregung zum Vergleich des literarisch-ästhetischen Begriffs mit dem Wortgebrauch auf einem anderen Gebiet, nämlich auf dem der bildenden Kunst, läßt sich endlich auch schon auf Goethe in einer Besprechung eines künstlerischen Entwurfs mit Meyer zurückführen (Brief an Schiller vom 17. Oktober 1797). — Gegen die Ausführungen des Referenten wurde besonders von Herrn Dessoir als Vorsitzendem eingewandt, daß mit dieser sprachgeschichtlichen Untersuchung das sachliche Problem auf ästhetischem Gebiet nicht zu lösen sei. Der philologischen Betrachtung fehle ein Kriterium, um einen falschen Wortgebrauch abzulehnen. Auch dürfe man nicht im Sinne des aristotelischen subsumierenden Begriffes vorgehen, sondern müsse die moderne Begriffsbildung unabhängig vom schwankenden Wortgebrauch untersuchen. Herr Herrmann erwiderte, daß man der Begriffsentwicklung durch die sprachliche Voruntersuchung nachgehen müsse, um alle falschen Wortanwendungen zu beseitigen, — weil man so auf einfachere Verhältnisse komme. — Die beiden anderen Referenten hatten ihr Augenmerk mehr auf die funktionelle Bedeutung als auf die Entwicklung des Begriffs gerichtet. Über den musikalischen Motivbegriff lag das nachstehende Referat des Herrn L. Schmidt vor. Wort und Begriff spielen namentlich seit dem Kampfe der 70er und 80er Jahre um das Wagnersche Leitmotiv eine Rolle, — während das musikalische Substrat selbst viel älter ist. In der modernen Musikästhetik hat ersteres niemals einen übertragenen, sondern immer einen streng terminologischen Sinn, der ein konkretes Gebilde deckt. »Motiv« (und ebenso Thema) bezeichnet nur ein architektonisch und technisch verwertbares Gebilde ohne Rücksicht auf den ästhetischen Wert seiner Qualität, während sich bei »Melodie« schon die Vorstellung des Wohlgefühls hinzugesellt. Vom Thema unterscheidet es sich: 1. als das kürzere Gebilde (bzw. sein Bruchteil), 2. als ein unselbständiges und 3. unveränderliches. Die Unveränderlichkeit erstreckt sich jedoch nur auf eine der drei Kategorien des Rhythmus, der Melodie oder Harmonie (mit einziger Ausnahme der melodischen Umkehrung). Das dritte und wesentlichste Moment macht das Motiv zum treibenden Element schon für die Phantasie des Komponisten. Die motivische Arbeit setzt (nach der ornamentierenden und fugierenden) mit der modernen Musik ein, als man zum Ersatz für die gleichartige Durchführung des Themas in den verschiedenen Stimmen nach einer solchen Einheit verlangt, und erreicht schon mit Beethoven ihren Gipfel. — In der Spezialdiskussion glaubt Herr Wetzel bei grundsätzlicher Zustimmung zu den übrigen Voraussetzungen das Motiv vorwiegend als rhythmischen Begriff, nämlich als ein aus zwei bis drei sogenannten Motivzeiten bestehendes rhythmisches Erlebnis auffassen zu müssen. Demgemäß bezieht er die Unveränderlichkeit in erster Linie auf die rhythmische Form. Wenn auch zuzugeben sei, daß die Klassiker und besonders die moderne Musik auf die melodische Prägung großen Wert legen, so bleibe doch immer der Schwerpunkt gewahrt. Herr v. Hornbostel

weist auf die Unterscheidung des melodischen Motivs (Rāga) und des rhythmischen (Tala) in der indischen Musiklehre hin. Da wird das erstere auch bei Verschiebung des rhythmischen Schwerpunkts wiedererkannt. Herr Wolffheim will die Forderung der Unveränderlichkeit insofern eingeschränkt wissen, als das Motiv offenbar aus einem sich gleichbleibenden und einem variablen Teil bestehe. Der von ihm vorgeschlagenen Definition nach der Größe als Notengruppe, die nicht mehr als einen schweren Taktteil zu enthalten braucht, kann der Referent nicht zustimmen und nicht einmal die Bestimmung des Motivs als eines komplexen Gebildes gelten lassen, da auch ein einzelner Ton motivisch verwertet werden kann. Zur Geschichte des Wortgebrauchs bemerkte Herr Wolffheim, daß schon Rousseau einen musikalischen Motivbegriff kennt und als *idée primitive et principale* definiert. Vom *motive de la cadence* spricht sogar schon Brossart in seinem Lexikon (1705). Herr Schmidt bestreitet jedoch, daß in diesen und anderen älteren Erwähnungen schon der moderne Motivbegriff zu erkennen sei. — Hierauf faßte Herr Wulff seine früheren Ausführungen über den Motivbegriff in der bildenden Kunst kurz zusammen. In dieser ist das Motiv durchgehends als anschauliches Element gegeben, demnach stark mit dinglichen Vorstellungen behaftet (nur in der Architektur davon mehr befreit). Im Vergleich mit dem musikalischen Begriff ist daher seine Bestimmung weniger einfach, auf der anderen Seite aber seine Abgrenzung gegen das poetische Motiv schwierig, weil sich wie bei diesem eine Fülle von Assoziationen daran knüpfen. Der allgemeinere Wortgebrauch, nach dem sich der gesamte Vorwurf eines Kunstwerks als sein (poetisches) Motiv bezeichnen läßt, muß jedoch vom Standpunkt der ästhetischen Begriffsbestimmung von der Betrachtung ausgeschlossen werden. Diese kann nur die Motive der bildenden Kunst im engeren Sinne ins Auge fassen. Es kann auch nicht ihr Ziel sein, dieselben nach den mit ihnen verbundenen gegenständlichen Vorstellungen (als figürliches »Gewand«, landschaftliches Motiv u. a. m.) zu klassifizieren, vielmehr ist der Begriff aus der davon relativ unabhängigen Funktion solcher Einheiten zu entnehmen. Dann ergeben sich drei unterscheidende Merkmale. 1. Jedes Motiv der bildenden Kunst übt als ausgedehntes (aber nicht unbedingt scharf begrenztes) Gebilde eine räumlich klärende Wirkung aus, sei es in flächenhafter, sei es in körperlich-räumlicher Beziehung (und auch im letzteren Fall entweder rein optisch oder plastisch). Es dient daher oft zur unmittelbaren oder latenten Betonung einer Dimension (für die Höhe z. B. ein Turm, ein Baum oder ein ausgestreckter Arm einerseits, der Aufblick eines Kopfes und dergleichen anderseits; für die Breite eine architektonische Linie, eine Wasserfläche, eine ruhende Gestalt oder eine an das Gleichgewichtsgefühl appellierende symmetrische Frontalstellung einer Figur, so besonders in der Plastik; für die Tiefe jede perspektivische Fluchtlinie, eine verschränkte Figur, eine Gruppe oder einzelne Fixpunkte im Raum, ein Durchblick und anderes mehr). Es gibt aber auch Motive, die zwischen den Dimensionen vermitteln (wieder architektonische oder Terrainlinien, Gewandmotive, eine Treppe). 2. Jedes Motiv enthält einen Antrieb zur Bewegung, zum mindesten zur Blickbewegung des Beschauers, auch wenn es scheinbar Stillstand oder Aufhebung einer Bewegung ausdrückt. Im entgegengesetzten Fall aber kann Bewegungsvorstellung hervorgerufen werden entweder durch gewisse den Figuren (beziehungsweise anderen Elementen) zugeordnete Linienmotive oder auch auf assoziativem Wege durch Darstellung der Bewegungsmomente der lebenden Gestalt selbst, einschließlich der mit Bedeutungswerten beladenen mimischen Geberden. Dabei kann das Motiv entweder der Kraftrichtung parallel wirken oder sie durch Veranschaulichung des Widerstandes enthüllen (z. B. gebogene Baumwipfel bei der »Villa am Meer«, zurückflatternde Haare oder Gewänder von laufen-

den und fliegenden Gestalten). Die als direkte Bewegungssymbole wirkenden Motive dienen manchmal mehr dem dekorativen als dem assoziativen Zweck. 3. Das Motiv ist endlich ein Verhältniswert und integrierender Bestandteil im Gesamtorganismus des Kunstwerks, aber nicht ausschließlich eines einzelnen. Es kann vielmehr in sehr verschiedene Verbindungen eingehen (z. B. die Treppe) und hat auch nicht die funktionelle Einheitlichkeit des musikalischen Motivs. Besonders die (unter 2 o. a.) eigentlichen Bewegungsmotive lassen sehr verschiedene Assoziationen zu (z. B. die Knielaufstellung der antiken Kunst oder die Stellung der Orans und manche Gebärden) und sind daher mehrdeutig. — Ergibt sich die Bestimmung des Motivbegriffs in den bildenden Künsten aus diesen drei funktionellen Kriterien, so würde sich eine Einteilung vom ästhetischen Gesichtspunkt am folgerichtigsten auf die Einzelfaktoren der künstlerischen Veranschaulichung begründen lassen, so daß zu unterscheiden wären: Linienmotive, Form-, Schatten-, Farbenmotive und anderes mehr, was hier nicht weiter durchgeführt werden kann. — Das Ganze des Kunstwerks setzt sich aus der Gesamtheit der einander über- und beigeordneten Motive zusammen, enthält jedoch auch motivlose Partien, die als Füllung, Leere, Grund (Repoussoir) wirken sollen. Der künstlerische Vorwurf (Motiv im weiteren Sinne, das Thema) baut sich im wesentlichen auf den assoziativen Beziehungen der Hauptmotive untereinander auf (beziehungsweise entfaltet sich in ihnen). — Zu diesem Referat bemerkte Herr Everth, daß die Bestimmung des Motivs als Teil des Kunstwerks mißverständlich sei, da sie nicht in extensivem Sinne genommen werden dürfe (eine Diagonalkomposition z. B. sei auch ein Motiv). Herr Hamann will das Motiv mehr nach der formalen als nach der inhaltlichen Bedeutung aufgefaßt wissen, während Herr Deri dafür eintritt, daß das Motiv der bildenden Kunst sowohl etwas Formales wie etwas Inhaltliches bedeute, in der Musik nur das erstere. Den Wortgebrauch betreffend erwidert der Referent auf eine Anfrage des Herrn Herrmann, daß der Ausdruck und Begriff wohl zuerst in der klassischen Archäologie aufgekommen und in dieser jedenfalls schon Heinrich Brunn geläufig sei. — Beim Eintritt in die allgemeine Diskussion gibt Herr Michel zu bedenken, daß man nicht mit Hypostasierung eines traditionellen Begriffs einen ihm entsprechenden Tatbestand durch Analyse herauszufinden versuchen dürfe. Man habe vielmehr mit Herrn Herrmann zu fragen: 1. was bisher so bezeichnet worden ist, 2. was zweckmäßigerweise in den einzelnen Künsten in Zukunft so zu bezeichnen sei und 3. ob diesem Wortgebrauch etwas Gemeinsames zugrunde liege. — Herr Deri sieht hingegen die Aufgabe der psychologischen Begriffsanalyse darin, zu untersuchen, ob dem gangbaren Wortzeichen ein bestimmtes Erlebnis entspricht. Im psychologischen Sinn ist Motiv etwas, was in der Konzeption den Kern bildet für einen größeren Ausbau. Auf den verschiedenen Sinnes-(beziehungsweise Kunst-) gebieten bleibt das Gemeinsame das Bewegende der Konzeption. Herr Herrmann hält demgegenüber an der Forderung fest, daß der Begriff mit dem Sprachgefühl in Beziehung stehen müsse. Der Ausgangspunkt der Untersuchung war für ihn die Frage, ob es ein Gemeinsames in den Künsten gibt, was dem entspricht, nicht aber die Aufgabe, Begriffe zu setzen. Herr v. Hornbostel bemerkt dazu, daß man mit einem etymologisch begründeten Wortgebrauch wenigstens auf dem Gebiet der Musik manchen alten Begriffen, die unserem musikalischen Motiv verwandt sind, wie dem indischen Rāga oder dem griechischen Nomos, nicht gerecht werden kann. In ihnen sind konkrete Gebilde, an denen wir irgendeine gemeinsame Gestalt wahrnehmen, zu erkennen. Es scheint ihm aber auch für den Motivbegriff auf anderen Kunstgebieten zuzutreffen, daß ein bestimmter Gestalttypus als solcher wiedererkannt wird, der für die Auffassung eine Einheit bildet und nicht mehr in

Teile zerfällt. Herr Dessoir will die Entscheidung über die Bedeutung eines Begriffes nicht von einer halbstatistischen Untersuchung des Sprachgebrauchs abhängig machen, sondern von ihrer wissenschaftlichen Fruchtbarkeit. Er sei definiert, sobald wir ihn so gestalten können, daß er uns zur Erkenntnis ästhetischer Tatsachen hinführt. Dem schließt sich Herr Hamann an. Die psychologische Analyse führe nun überall auf kleine Einheiten hin, die das Moment der Unvollständigkeit und doch etwas Treibendes an sich haben. Sie führen weiter, ohne daß sie selbst deutlich erkennbar wiederkehren müßten (was in der Musik vielmehr für das Thema erforderlich sei). Herr Marcus glaubt als das Allgemeingültige herausheben zu können, daß jedes Kunstwerk eine Einheit durch eine Vielheit entfalte. Dadurch sei die Unvollständigkeit der Motive bedingt, weil Kontrast und Nebenmotive immer auf das Hauptmotiv bezogen sind. Als Gemeinsames des Motivbegriffs auf allen Kunstgebieten im Sinne der Fragestellung von Herrn Hamann scheint sich Herrn Wulff trotz aller zutage getretenen Gegensätze der Auffassungen zu ergeben, daß darunter überall ein Element verstanden wird, das in den Vorstellungsablauf Bewegung hineinträgt.

Nach den Universitätsferien wurden die Sitzungen am 21. November wieder aufgenommen. Den Gegenstand bildete ein Vortrag des Herrn R. Hamann über »Die ästhetischen Kategorien der graphischen Künste«. Das Wesen der Kategorien (wie es von Kant festgestellt worden ist) besteht darin, daß sie Formen der Aussage sind, die wir in gewissen Zusammenhängen über die Erfahrungen machen können. Sie ergeben gleich gewisse Denkreaktionen auf diese Erfahrungen für verschiedene Zweckzusammenhänge. Man kann sich z. B. den Unterschied zwischen dinglichen und sachlich wesentlichen Kategorien am Begriff des Königs klar machen. Im ersteren Falle würden wir ihn aus praktischen Gesichtspunkten heraus auffassen, im zweiten aus seinem ethischen Inhalt (des Königlichen). Für das Problem der ästhetischen Kategorien besagt das, daß von Kunstwerken noch nichts über ihre ästhetische Bedeutung ausgesagt wird, wenn wir sie nach den gewöhnlichen kunstgeschichtlichen (beziehungsweise technischen) Kategorien (Architektur, Plastik, Malerei) beschreiben. Durch Malerei kann ebenso ein architektonischer Eindruck erzeugt werden wie durch reale Architektur (das bezeugen die Fresken im Pal. Labbia). Der Vortragende will versuchen, innerhalb der sogenannten graphischen oder Schwarzweißkunst, Bezeichnungen, die man nach wie vor für das Ganze anwenden muß, obgleich sie hier als Teilbegriffe wiederkehren werden, die technischen Kategorien des Holzschnitts, Kupferstichs, der Radierung usw. durch ästhetische zu ersetzen. Denn mit diesen verschiedenen Kunstmitteln läßt sich auch ein gleichartiger Eindruck erzielen (mit Kupferstichen von Böhle z. B. ein holzschnittähnlicher). Er unterscheidet 1. die graphische Kunst im engeren Sinn, in der bei der Naturwiedergabe der gezogene Strich den Eindruck bestimmt; 2. die eigentliche Schwarzweißkunst, die im Gegensatz dazu möglichst mit diesen Gegensätzen auszukommen sucht; 3. die Skizze, in deren Wesen es liegt, daß etwas Unfertiges nicht als solches empfunden wird, weil es uns in einen bestimmten Produktionszustand Einblick gibt (womit sich der technische Begriff der Handzeichnung nicht deckt, da es einerseits vollkommen ausgeführte zeichnerische Werke, z. B. Porträts von Stauffer-Bern, anderseits gemalte Skizzen gibt); 4. die bezeichnende Kunst, für die es wesentlich ist, daß man zu ihren Schöpfungen etwas hinzudenken kann, was über das Gesehene hinausgeht (worauf Klinger irrigerweise seine Theorie der gesamten Graphik aufbaut, ohne zu beachten, daß man mit ihren Mitteln auch rein Optisches schaffen kann). Diese vier Kategorien lassen sich durch Unterteilungen zu einer umfassenden Systematik entwickeln. Innerhalb der eigentlichen Graphik ergeben sich dann

folgende Unterarten. Die erste wird die ornamental geometrische Darstellung sein, in der die Linie nicht zügig, sondern als rein optisches Element wirkt (ob nur dekorative oder auch Bildwirkung in ihr möglich ist, bleibt problematisch). An zweiter Stelle steht die determinierende Graphik, welche die Dinge bis in die Einzelformen durch den Kontur umschreibt (konturierende Graphik) oder das Plastische durch formbezeichnende Striche stark hervorhebt (modellierende Graphik), die im Formschnitt die größte Rolle gespielt hat. Schließlich kann aber durch die Linie auch ein emotionelles Moment hineingebracht werden, das als graphischer Ausdruck über den Natureindruck hinaus Charakteristik enthält. — Die Schwarzweißkunst arbeitet nur mit Schwarz und Weiß, aber ist nicht gebunden an die Technik der Graphik, auch die Malerei kann Schwarz-Weißkunst geben. Sie bietet einmal die Möglichkeit, mit der Farbenwirkung der Malerei zu konkurrieren durch feinste Tonunterschiede von Schwarz und Weiß. Ihre zweite Unterart umfaßt alle Helldunkelwirkungen, bei denen doch eine Modellierung der Körper stattfindet (wie z. B. in Dürers Hieronymus), die dritte solche, wo der Kontrast zwischen Hell und Dunkel vorherrscht und die Stimmung erzeugt (z. B. durch einen Lichteffekt in der »Erweckung des Lazarus«, durch Unterdrückung des Hellen in einer »Grablegung« von Rembrandt). — In der nächsten Kategorie des Unfertigen findet wieder eine Dreiteilung statt. Die impressionistische Skizze (besonders eines Liebermann) führt uns in einen bestimmten Prozeß des Erfassens der Natur ein und läßt uns dadurch einen allgemeinen subjektiven Zustand menschlichen Sehens nacherleben. Der Entwurf und die Studie offenbaren hingegen eine bestimmte Absicht des Künstlers. Der erstere läßt uns einen ästhetischen Effekt der Entschlußfassung in der Konzeption erleben, der uns über die Unvollständigkeit hinaushebt (Rembrandts Zeichnungen geben in seiner Reife solche Spannungen). In der Studie aber erkennen wir aus der Unfertigkeit, wie das künstlerische Augenmerk bestimmten Seiten der Erscheinung zugewandt ist. Die dritte Unterart ist die graphologische oder charakterologische Skizze, in der das Subjektive des Striches deutlich die Psyche des Künstlers in ihrer individuellen Bedingtheit verrät. — Innerhalb der bezeichnenden Kunst endlich haben wir es an erster Stelle mit der charakterisierenden Zeichnung zu tun. Ihre schlagenden Wirkungen in der Wiedergabe des Individuellen lassen Porträtzeichnungen und vollends Karikaturen erkennen. Weiter folgt die Ideenkunst, in der ein geistiger Gehalt in den Beziehungen der Personen hervorleuchtet (Rethels Tod als Glockenläuter ist ein Musterbeispiel solcher bezeichnenden Darstellungsweise, während Klinger mit seiner Theorie durch zu viel graphische Effekte unklar wirkt). An letzter Stelle und an der Grenze der bezeichnenden Kunst steht der Witz, gegen den die Eigenwirkungen der Graphik zurücktreten.

Erst nach Aufstellung solcher ästhetischen Kategorien wird sich das Entwicklungsproblem einer Kunst verfolgen lassen. Im Verhältnis zum Technischen wird man danach zu fragen haben, in welcher Technik sie am besten ihre Verwirklichung gefunden habe (auf graphischem Gebiet beispielsweise, warum es nur Landschaftsradierungen und keine Stiche gibt oder warum die Subjektivität in der Handzeichnung am leichtesten zum Ausdruck kommt). Von der Verbindung der ästhetischen und technischen Kategorien aus wird man schließlich zum Begriff des Stiles kommen. — In der Eröffnung der Diskussion stellt Herr Wulff in Frage, ob die anregenden Ausführungen sich in ein System koordinierter Kategorien einordnen lassen. Herr Wolffheim erscheint die Spezialisierung derselben auf das Graphische nicht überzeugend. Sie lassen sich auf jede flächenhafte Darstellung übertragen. Herr v. Allesch hält sie für ungeeignet zu einer fundamentalen Einteilung, da sie sich überkreuzen und die meisten Objekte sich deshalb unter mehrere

von ihnen rubrizieren lassen. Der Vortragende erwidert, daß von ihm nur Wirkungsverhältnisse darunter verstanden werden, die sich im Einzelfall ihrer Realisierung überkreuzen dürfen. Zur Abgrenzung gegen die Malerei könnte die Zeichnung mit Liebermann als Kunst des Auslassens aufgefaßt werden, was aber allein zu negativ wäre, da die Schwarzweißkunst einen Mangel ersetze, indem sie etwas Bestimmtes pointiere. Dem Einwand, daß das ästhetische Gefühlserlebnis teils vom künstlerischen Subjekt, teils vom Objekt aus charakterisiert worden sei, hält er entgegen, daß er immer vom letzteren, d. h. dem erlebten Inhalt, ausgehe und daß beim gleichen durchgehenden Gefühlserlebnis die Kategorien bestehen bleiben. Für Herrn Waetzoldt zerfällt das gesamte Material der Graphik in die beiden Hauptgruppen in sich vollendeter Werke und solcher, die über sich hinausweisen, sei es auf ein bildnerisches oder literarisches Werk, während die Ausdrucksmittel, auf die Herr Hamann seine ersten beiden Kategorien begründe, durchgängig die gleichen seien. Der Genannte erblickt darin ein zulässiges, aber mehr ein logisches als ästhetisches Einteilungsprinzip. Herr Wulff vermag die graphische und die Schwarzweißkunst auch nicht als selbständige ästhetische Kategorien anzuerkennen, wenngleich der Vortragende die Beziehung der ersteren zur Plastik treffend hervorgehoben habe, der letzteren zur Malerei. Vermißt habe er eine schärfere Abgrenzung der gesamten Graphik von dieser. Das Entscheidende sei da doch der Verzicht auf die Farbe, durch den der Ausdruck abstrakter werde. Er bedeute mehr als einen technischen Unterschied. Die Malerei wirke vielmehr durch andere Sinnesqualitäten. Und das bedinge, wie Klinger überzeugend ausgeführt habe, ein viel stärkeres Bedürfnis nach stofflicher Illusionswirkung. Herr Hamann kann das nicht zugeben, da die Farbe auch anders verwertet werden könne und von der Graphik nicht ausgeschlossen sei. Zum Begriff der Malerei äußert sich Herr Curt Herrmann im Sinne der von ihm vertretenen modernen künstlerischen Richtung. Malerei ist die Zusammenfassung von Linie, Form, Farbe und Kontrast unter der optischen Wirkung des Lichtes, die sie durch die Farbe wiederzugeben sucht. Damit dient sie der Darstellung des Dreidimensionalen auf der Fläche. Der Begriff des reinen Stiles in der Malerei müsse weiter als bisher gefaßt werden. Der zitierte Ausspruch Liebermanns sei schon von Feuerbach mit größerem Recht auf die Kunst im allgemeinen angewandt worden. Er gilt auch für die Farbe in der Malerei. Der Neoimpressionismus strebt demgemäß die Reinheit aller Stilfaktoren an. Er sucht mittels der prismatischen Farben die reinsten Akkorde zu erzielen und das reinste Licht wiederzugeben. Die ältere Malerei suchte Tonfülle und Tonschönheit, die jüngste Richtung (Neue Sezession) aber strebt wieder nach einer Synthese der Linie mit der reinen Farbe. Das muß dahin führen, wieder das Flächenhafte zu betonen, und zielt auf dekorative und monumentale Wirkungen ab. Das wahre Wesen der Malerei aber liegt doch im Optischen, und die letzte Stilmöglichkeit wird erreicht, wenn sie für das Licht die von der Wissenschaft festgelegten Bedingungen erfüllt. — In der letzten Jahressitzung am 19. Dezember behandelte Herr R. Corwegh die Frage: »Ist die Wissenschaft des Schönen eine Wissenschaft?« Sie ist von Kant verneinend beantwortet worden, — doch sein Urteil, das nur die Kritik anerkennt, läßt der inzwischen aufgekommenen Kunstwissenschaft gegenüber die Frage offen, ob jede Kritik gleichberechtigt und gleichwertig sei. Unter Kunstwissenschaft soll hier die Forschungsweise verstanden werden, die das Kunstwerk auf seinen ästhetischen Wert für uns prüft und die Ausdrucksmittel untersucht, denen es seine ästhetische Wirkung verdankt. Mit dem Nachweise der Einheitlichkeit der Methode wäre die Berechtigung ihres Anspruchs auf den Namen einer Wissenschaft erwiesen. Die verbreitete Anschauung, daß

ihre Methode, wie z. B. in der Biologie, darin bestehe, durch Analyse am Kunstwerk die Einzelheiten festzustellen, aus denen sich seine Wirkung, der ästhetische Genuß, ergibt, wird zwar der Forderung der Einheitlichkeit ziemlich gerecht, schiebt aber das vornehmste Recht der Wissenschaft: zu werten, — beiseite (in die Lücke tritt dafür das subjektive Urteil des einzelnen ein). Daß diese biologische Methode nicht ausreicht, beweisen die Bestrebungen (eines Hildebrand, Wölfflin und anderer), das Urteil nach dem Raumproblem als feststehendem Punkte zu orientieren, die in ihrer Überspannung (bei Cornelius) die Kunst zur Dienerin der Erkenntnis machen. Unter solcher Voraussetzung fiele die ganz anders geartete ostasiatische Kunst mit ihrer von mehreren Standpunkten ausgehenden Perspektive außerhalb der Kunst. Fordert man aber für die Kunst das Recht zu werten, so verschmilzt das Problem mit dem von der Berechtigung des ästhetischen Urteils. Es gilt also die Berechtigung der Wertung vor dem einzelnen Kunstwerk durch die Einheitlichkeit der Methode des Wertens zu erweisen. Dann löst sich auch die nach J. Cohn in dem Begriff der Kunstgeschichte enthaltene Paradoxie, daß zwischen dem Ausdruck einer historisch bedingten Gefühlslage, als dessen Träger sich das Kunstwerk in eine Entwicklung einreiht, und seinem ästhetischen Wert bei aller Wechselbeziehung eine dauernde Kluft bleibt. »Kunst ist so gut Forschung wie die Wissenschaft« (K. Fiedler). Die Bedingung der Aufnahme der Kunst ist wie bei der Erkenntnis die Form unserer Raum- und Zeitanschauung, nur muß bei ihr statt der Spontaneïtät des Denkens zur rezeptiven Anschauung eine besondere Aktivität (Fiedlers »Gestaltung«) hinzutreten, damit künstlerisches Erfassen daraus werde. Die erste gemeinsame Schwelle des ästhetischen Urteils ist damit gegeben. Wie aber die wissenschaftliche Erkenntnis mit der Wahrnehmung durch Kausalität verkettet ist, so rufen auch in der Kunst die gleichen ästhetischen Ursachen gleiche Wirkungen hervor. Man pflegt diese Kausalität nur zu übersehen, weil das Kunstwerk außerdem eine Menge außerästhetischer Faktoren enthält, auf denen seine Eingliederung in einen bestimmten Kulturkreis und damit die Verschiedenheit seiner Wirkungsmöglichkeiten auf den einzelnen je nach dessen Bildung beruht. In der Verknüpfung der ästhetischen und außerästhetischen Ursachen mit der tätigen Anschauung beginnt der Kunstgenuß. Im ästhetischen Urteil wird ihm Ausdruck gegeben. Dieses besitzt Anspruch auf Anerkennung seiner Allgemeingültigkeit (nach Kant »Forderungscharakter«). Und da es das Kunstwerk isoliert auffaßt, so lautet es: »Dieses Werk ist schön, jenes häßlich« — nicht: »Dieses Werk ist schöner als ein anderes«, — es sei denn, daß Maßstab und Grund angegeben werden. Die Form des ästhetischen Urteils ist eine logische, also wieder allen Menschen gemeinsam. Der Grund seines Forderungscharakters aber und damit seine Berechtigung muß durch die Auffindung eines allgemeingültigen Maßstabes erwiesen werden. Dann wäre auch die Einheitlichkeit der Methode der Kunstwissenschaft gewährleistet. In der Kunstbeurteilung wird nun das Werk auf eine bestimmte Entwicklungsreihe zu einem Ziel bezogen, das wie in der Ethik in unerreichbarer Ferne liegt. Man kann dieses nicht, wie meist geschieht, in der Naturwahrheit erblicken, denn sie eben entdeckt erst die wachsende Kunst, ganz so wie die Wissenschaft, aber im Gegensinne, siehe oben. Es kann nicht die wissenschaftliche Naturwahrheit der Photographie, sondern nur die innere Organisation des Kunstwerks im Sinne der Natur sein. Daher handelte die Renaissance mit Recht diesem auch von ihr vertretenen Prinzip entgegen (Vasari, *»gareggiare la natura«*). Das unbestimmte und dennoch umfassende Ziel (beziehungsweise der Maßstab) muß vielmehr in der höchsten Bereicherung der tätigen Anschauung liegen, die die Verknüpfung der ästhetischen Ursachen zum Kunstgenuß bewirkt, — wie in der Ethik uns das, die Verknüpfung der Anregungen zur

Tat schaffende, richtige Wollen den Maßstab für die Beurteilung der Handlungen abgibt. Das Werk, welches das für die uns gemeinsame Raum- oder Zeitanschauung leistet, wird vom einzelnen als Vertreter der Menschheit, da gleiche ästhetische Ursachen gleiche Wirkungen haben, schön befunden, mag es sich um die Vorstellung einer Madonna, um das Sichtbarmachen von Visionen, um Sonnenuntergänge, die uns ein Turner entdecken läßt, oder um den Impressionismus handeln. Daß trotzdem nicht alle Urteile über denselben Kunstgegenstand übereinstimmen, liegt an den außerästhetischen Faktoren des Kunstwerks, die man überwunden haben muß, um die ästhetischen zu erfassen. Auch setzen viele ihre Anschauung zu schnell in Empfindung um (Fiedler). Daraus ergibt sich dann dieselbe Vieldeutigkeit wie beim Gebrauch der Worte, mit denen die einzelnen verschiedene Begriffe verbinden. Wer ein ästhetisches Urteil von seinem Standpunkt gegenüber den außerästhetischen Ursachen zu Recht fällt, begeht den Fehler, daß er diesen Standpunkt den anderen andichtet, z. B. wenn jemand, ohne Böcklin zu kennen, das Werk eines Nachahmers einem Böcklinkenner gegenüber für schön erklärt. Infolge der verschiedenen Anlage des Fühlens und Empfindens vermag mancher überhaupt nicht über die außerästhetischen Ursachen hinweg zum Kern des Werkes durchzudringen. Demnach ist zwar nicht die Gleichwertigkeit, wohl aber die Berechtigung des ästhetischen Urteils erwiesen. Die unbewußte Überzeugung, daß es (bei Ausschaltung aller außerästhetischen Faktoren) bei allen das gleiche sein müßte, bildet die Grundlage der Kunstwissenschaft. Ihre Aufgabe aber ist es, (durch Beseitigung derselben) zum rein ästhetischen Beurteilen und damit zum Erleben der Kunst zu erziehen. Der Kunstforscher vermag das, weil er dank der Kenntnis der Entstehungszeit eines Werkes und ihrer historisch bedingten Gefühlslage zu den ästhetischen Ursachen vorzudringen und sein eigenes Erlebnis darzustellen in der Lage ist. So kann die Verschiedenheit der Kunstbeurteilung durch Erziehung wenigstens gemindert werden. — An den Vortrag knüpfte sich eine lebhafte Diskussion über den Grundgedanken, daß sich ein normatives ästhetisches Werturteil aus der Wirkung des Kunstwerkes ableiten lasse. Der Vortragende faßte seinen Standpunkt in die Sätze zusammen: Der Wertempfänger ist der zünftige Betrachter; er gibt der empfangenen Wirkung durch ein wertendes Urteil Ausdruck; der Anspruch auf Allgemeingültigkeit desselben ist dadurch gegeben, daß diese Wirkung sich auf höchste Vollendung unserer Anschauung als allgemeingültiges Ziel bezieht; auf der Einheitlichkeit des Wertens beruht die Einheitlichkeit der kunstwissenschaftlichen Methode. — Die Voraussetzung betreffend, daß gleiche Ursachen gleiche Wirkungen haben, wurde von Herrn Utitz auf die Untersuchungen von F. Ohmann hingewiesen, nach denen sich dieselbe für das ästhetische Erlebnis individuell sehr verenge, so daß man bestenfalls auf mehrere Typen komme, je nachdem jemand das Kunstwerk mehr funktionell oder mehr vorstellungsmäßig aufnimmt. Auch Herr v. Allesch bestreitet, daß sich die verschiedene Gemütskonstitution als außerästhetische Ursache ansehen lasse. Es kann daher höchstens gelingen, die Beurteiler einander psychisch anzunähern, und zwar durch eine adäquate Betrachtung, die sich auf Milieukenntnis und persönliche Erfahrung gründet. Von hier eröffnet sich der Zugang zwar nicht zu einem absoluten, aber zu einem Normalurteil. Und das sei das einzig Erreichbare. Herr Hamann spricht sich dahin aus, daß man auch auf diesem Wege nur zu einer gewissen Gleichheit der Einstellung für theoretische Erkenntniszwecke gelangen könne, ohne daß die Wertfrage dadurch gelöst werde. Das Problem, wie es von Kant gefaßt worden ist, bleibe dieses: Wie kommen wir zu einer Norm, die unabhängig ist von dem augenblicklichen Gefallen? Den Forderungscharakter des ästhetischen Urteils hat Kant auf die Tat-

sache begründet, daß wir trotz der subjektiv verschiedenen Eindrücke eine für alle den Anspruch auf Gültigkeit erhebende Aussage machen. Doch besteht kein zwingender Grund ästhetischer Art, von dem persönlich subjektiven ästhetischen Erlebnis abzusehen und es einer allgemeinen Norm zu unterwerfen. Das Problem ist ja nicht, wie wir zu gleichartigen ästhetischen Erlebnissen und von da zu gleichen Werturteilen gelangen, sondern wie wir auf Grund verschiedener subjektiven Erlebnisse auf Grund gemeinschaftlicher Normen zu gleichartigen Ursachen gelangen. Es besteht nur eine suggestiv gesellschaftliche Norm. Herr M. Herrmann bestreitet die Aufstellung des Vortragenden, daß die Bereicherung der Anschauung den alleinigen Wertmesser der ästhetischen Wirkung bildet. Objektive Erkenntnis lasse sich nur auf naturwissenschaftlichem Gebiet gewinnen, — bei allem hingegen, was mit dem Fühlen zusammenhängt, lasse sich kein Normalmensch konstruieren. In gleichem Sinne betont Herr Wulff den Gegensatz objektiver und gefühlsbetonter Anschauung, aus der sich der Unterschied zwischen Verstehen und Erleben des Kunstwerks ergibt, Herr v. Allesch aber bemerkt, daß man ohne Reaktion des Betrachters gar nicht das Material bekommen kann, aus dem sich kunstwissenschaftliche Erkenntnis aufbaut. Der Vortragende fand hingegen von anderer Seite Zustimmung zu seiner Annahme einer maßgebenden Formkausalität, die auf einer Auswahl aus der Naturkausalität beruht. — Nach Vorlegung des Rechenschaftsberichts und Erteilung der Entlastung an den Schatzmeister wurde der Vorstand wiedergewählt. Die Schriftführung verbleibt in Händen von Herrn Prof. O. Wulff (Steglitz, Lindenstr. 19).

Besprechungen.

Theodor Alt, Die Möglichkeit der Kritik neuer Kunstschöpfungen und der Zeitgeschmack. Anhang: Die Ästhetik Albrecht Dürers. Mannheim, F. Nemnich, 1910. 8°. 119 S.

»Mit Recht erwartet man allgemein von der Ästhetik eine Darlegung von Gesetzen des künstlerischen Verfahrens; denn man verlangt gleichfalls von ihr, daß sie die prinzipiellen Grundlagen für die kritische Beurteilung der Kunstwerke liefere, und eine solche ist ohne genaue Kenntnis jener Gesetze nicht denkbar.« Dieser Satz steht im Vorwort des Altschen »Systems der Künste«, eines gediegenen, verstandesklaren, viel zu wenig beachteten Buches, das 1888, also schon vor 24 Jahren erschienen ist. In den Worten liegt das Programm der normativen Ästhetik mit ihrer Doppelaufgabe: Leitung der künstlerischen Produktion und Ermöglichung der Kritik, scharf ausgesprochen. Daß aber der Verfasser seither seinen Standpunkt nicht geändert hat, beweist seine jüngste Arbeit, worin er abermals das Recht der Ästhetik, Normen zu geben, mit Entschiedenheit verficht. Man kann diese Schrift nicht lesen, ohne sogleich von der Überzeugung durchdrungen zu werden, daß es Alt auf ein Doppeltes ankommt, daß sich nämlich mit der allgemeinen, rein philosophischen Absicht, den normativen Charakter der Ästhetik zu begründen, ein konkretes Ziel verbindet, der Wunsch, auf die Extravaganzen und Geschmacklosigkeiten der »Moderne« aufmerksam zu machen; ja, man empfängt fast den Eindruck, als wäre diese letztere Intention die ursprüngliche gewesen und als hätte sich der Verfasser vor allem deshalb über die Zulässigkeit einer nicht bloß von technischen Gesichtspunkten ausgehenden Kritik so gründliche und ernste Rechenschaft gegeben, um diejenigen zu ermutigen, die dem modernen Unwesen gerne entgegentreten möchten und dies angesichts der heute beliebten Vorstellungen doch nicht recht wagen. Denn diese Vorstellungen, denen zufolge jeder Künstler das unbedingte ästhetische Recht haben soll, so zu schaffen, wie es ihm behagt, und in deren Verkündung daher die Phrase vom »spezifisch Künstlerischen« eine große Rolle spielt, sind bekanntermaßen der Schild für Ungeschicklichkeit und Leichtfertigkeit jeglicher Art. Steht man entsetzt vor einem Machwerke, so kläglich und stümperhaft, daß ein Schuljunge sich der elenden Arbeit schämen und auf die schlechteste Note nebst einer Strafpredigt des Zeichenlehrers gefaßt sein müßte, so wird einem, falls man dem Entsetzen Worte leihen will, mit hochernster Miene bedeutet, für seinen Gedanken und seine Stimmung habe der Künstler keinen anderen Ausdruck gefunden; Idee und Ausdruck seien eben »spezifisch künstlerisch«. Schlägt der Beschauer die Hände zusammen über dem Unsinn einer Darstellung, die einfach närrisch erscheint, weil sich die Konzeption des Bildes durch kein im Gegenstande selbst gelegenes Moment irgendwie rechtfertigen läßt, so werfen ihm der beleidigte Meister und dessen Anhang wiederum das »spezifisch Künstlerische« an den Kopf, für welches dem dummen Kerl aus dem Publikum immer und überall das Verständnis mangle. Verbricht ein Lyriker Verse, die noch vor wenigen Jahrzehnten alle Welt als einen Ulk, einen Versuch, scherzweise blühenden Unsinn zu häufen, auf-

gefaßt hätte, so darf es sich niemand herausnehmen, das ungereimte Zeug zu tadeln oder gar darüber zu lachen: — der Lacher würde sich den Vorwurf gefallen lassen müssen, für das »spezifisch Künstlerische«, in diesem Fall das »spezifisch Poetische« mit unheilbarer Blindheit geschlagen zu sein.

Es ist aber klar, daß derartige Künstlerprätentionen erst hervortreten konnten, nachdem der ältere, echte Naturalismus abgetan war und an seiner Stelle Symbolismus und Gefühlsimpressionismus die Herrschaft an sich gerissen hatten. Denn eine naturalistische Bildausführung, die nur insofern auch »impressionistisch« ist, als sie dem Eindrucke entspricht, welchen normale, mit gesunden Sinnen begabte Menschen bei unbefangener Beobachtung von dem Gegenstande empfangen, hat in der Richtigkeit, in der Genauigkeit, womit dieser Eindruck wiedergegeben wurde, seinen Maßstab. Soll aber nicht der objektive Eindruck, nicht das sinnliche Bild, sondern die seelische Impression, die der Gegenstand hervorruft, ja noch mehr: gerade nur diejenige Impression, die er zufällig im Gemüte des Künstlers hervorgerufen hat, malerisch oder plastisch dargestellt werden, dann schwindet natürlich jede Möglichkeit der Kritik: dann kann man eine Teekanne malen und das Bild »Winterabend« nennen, kann man eine Mistgabel malen und das Bild »Herbst« überschreiben, kann man die Zeichnung eines abgetretenen Stiefelabsatzes das eine Mal für ein symbolisches Bild der stoischen Ethik und das andere Mal für eine künstlerische Charakteristik der sozialen Bewegung ausgeben. Alles, das Tollste und Blödsinnigste, darf man dann dem Publikum vorsetzen. Denn Stimmungen sind so unkontrollierbar wie die Ideenassoziationen, bei welchen ein und dieselbe an die Vorstellungen sich heftende Stimmung das Bindeglied abgibt. Und weil die Stimmung oft an der Vorstellung als solcher hängt, das Gemälde also, in welchem die Stimmung sinnliche Gestalt gewinnen soll, dann nichts weiter zu leisten als überhaupt den Gedanken zu erwecken hat, müssen diesfalls auch alle etwa von seiten der Technik gestellten Forderungen abgewiesen werden. Ja, noch mehr! Technische Mängel lassen sich auf diesem Wege jederzeit in Vorzüge umdeuten. Man weise dem Künstler die gröbsten Verzeichnungen, die falschesten, unnatürlichsten Farbengebungen nach: lächelnd und stolz erhobenen Hauptes wird er versichern, daß er gerade dieser Abweichungen von der Wirklichkeit in Form und Farbe bedurft habe, um die zarte Nuance des seelischen Zustandes, der in ihm erregt wurde, auszudrücken. Das Ding aber, dessen Anblick den Zustand erregte, braucht selbstverständlich nicht das unmittelbar gezeichnete, auf der Leinwand oder dem Papier erscheinende zu sein, welches nach dem Gesagten vielmehr häufig bloßes Symbol ist: jenem anderen Dinge, dem wirklichen und gleichwohl unsichtbaren Vorwurfe des Bildes, begegnet man nirgends als in dem Katalog der Gemäldegalerie oder allenfalls im — Rahmen. Die Ära des Symbolismus und Impressionismus ist das goldene Zeitalter der Faulheit und Unfähigkeit. Sicherlich gibt es auch sehr bedeutende Künstler unter den Gefühlsimpressionisten und Stimmungsmalern. Aber das ändert nichts an der Tatsache, daß der ästhetische Kanon dieser Richtung für Schundarbeiten, die aus Mangel an Begabung, wie für Sudeleien, die aus Mangel an Fleiß und Gewissenhaftigkeit entspringen, die bequemsten Ausreden bietet. Jene oben gebrachten Fiktionen sind, so karikaturenhaft sie zunächst erscheinen, vielleicht nicht einmal sehr krasse Übertreibungen. Wer wollte leugnen, daß man auf ähnliche Verrücktheiten in der Kunst unserer Tage hundert- und hundertfach wirklich stößt?

Dieser tief beschämende Zustand hat offenbar Alt die Feder in die Hand gedrückt. Der verdienstvolle Ästhetiker begreift, daß alle Technik verfallen, aller Schönheitssinn sich abstumpfen, aller künstlerische Ernst verloren gehen muß, wenn

man der Willkür, die sich hinter subjektivistischen Theorien verschanzt, nicht endlich zu Leibe rückt und die Vorwände entwindet. Und so rollt er denn wieder einmal das schon so oft behandelte, überaus schwierige Problem der normativen Ästhetik auf. Er tut dies in einer sehr geschickten und mancherlei wertvolle Einsichten zu Tage bringenden Weise, wenn sich gleich nicht verkennen läßt, daß die subtile Frage noch eine allgemeinere und strenger philosophische Lösung fordert, deren Hauptpunkte ich vor einigen Jahren in dieser Zeitschrift zum Schlusse der Artikel über »Apollinische und dionysische Kunst« zu skizzieren versucht habe und auf die als eine notwendige Ergänzung oder Fortbildung des Altschen Standpunktes ich hier neuerlich zurückkommen will.

Die Hauptschwierigkeit, welche sich der Durchführung des Gedankens, daß Kunstnormen möglich sind, in den Weg stellt, liegt in der heute wohl unanfechtbar begründeten Erkenntnis von der Gefühlsbasis jedes ästhetischen Urteils. Ist Schönheit und Häßlichkeit nichts als der gleichsam auf das Objekt zurückbezogene emotionelle Eindruck, den wir unter gewissen Umständen von dem Objekte empfangen, dann scheint so etwas wie Geschmackskritik jeder Berechtigung zu entbehren. Denn es gibt dann entweder gefühlspsychologische Gesetze, kraft deren eine bestimmte Sinnes- oder Phantasieanschauung bei allen Menschen ohne Ausnahme mit Lust, beziehungsweise mit Unlust verknüpft ist, und in diesem Falle ist es gewiß zwecklos, dasjenige zu fordern, was sich vermöge des Vollzugs der Gesetze ohnedies mit Notwendigkeit einstellt. Oder jene universellen Prinzipien existieren nicht, die Reaktion auf den nämlichen Gegenstand weist bei verschiedenen Individuen einen qualitativ verschiedenen Gefühlston auf, und dann hat es erst recht keinen Sinn, etwas zu gebieten, was sich nie und nimmer erzwingen läßt. Wer, der selber bei Troste ist, will von einem Menschen verlangen, es solle ihm mißfallen, was ihm tatsächlich zufolge seiner ganzen psychologischen Organisation gefällt, oder er solle umgekehrt Lust fühlen, wo er von ausgesprochener ästhetischer Unlust bewegt wird? Ist das eine Mal die Vorschrift eines bestimmten Verhaltens überflüssig, so das andere Mal geradezu töricht. Diese Folgerungen scheinen so zwingend, daß man sich fast wundern muß, sie nicht noch öfter in voller Schärfe gezogen zu sehen. Und dessenungeachtet sträubt sich jeder im Innersten, die Grundsätze gelten zu lassen, gegen die er nichts einwenden, die er nicht bestreiten oder widerlegen kann. Man gibt wohl oder übel die Richtigkeit der kecken Eislerschen Definition zu: »Schön ist, was irgend jemandem gefällt, beziehungsweise zu irgend einer Zeit gefallen hat«, — eine Definition, die selbstverständlich jeden ästhetischen Streit unmöglich macht, und man fährt trotzdem fort, sich in Kunstfragen zu ereifern und demjenigen, der anders über schön und häßlich urteilt, den Geschmack abzusprechen. Ja, selbst ein Kulke, der vielleicht mit größerer logischer Strenge und Rücksichtslosigkeit als irgend einer vor ihm jene scheinbar unabweislichen Konsequenzen des modernen emotionalistischen Standpunktes entwickelt hat, wird sich selber untreu; die personifizierte unerbittliche Folgerichtigkeit in der Theorie, läßt er, wie von A. Tumarkin hübsch und fein gezeigt wurde, als Praktiker, in dem tatsächlichen Verhalten zur Kunst und in allerlei dieses Verhalten widerspiegelnden Ausdrücken, sein Prinzip im Stiche: er schreibt Musikkritiken; er nimmt verschiedene Grade des Geschmacks an und behauptet, daß der Geschmack des einen ein »höherer, zarterer, feinerer« ist als der des andern; er spricht von der Seltenheit einer »ganz adäquaten Empfänglichkeit« für bestimmte Kunstwerke; mit einem Worte: er stellt und äußert sich genau so, wie sich ein Vertreter der normativen Ästhetik stellen und äußern müßte.

Alt hält es anders. Der geistvolle, über ein reiches Kunstwissen verfügende

Mannheimer Rechtsanwalt denkt von vornherein nicht daran, Folgerungen zuzustimmen, die er hinterher doch wieder verleugnen müßte. In der unausweichlichen Zwangslage, sich entweder mit den Postulaten des philosophischen Prinzips oder mit dem gesunden Menschenverstande zu entzweien, zieht er den ersteren Konflikt vor. Was alle Welt tut, was dem theoretisch unbefangenen Urteil als die selbstverständlichste Sache gilt: das Schätzen nicht nur des Wertes der Kunstwerke, sondern auch wieder des Wertes dieser Schätzungen selbst, das muß, so räsonniert er offenbar, sich doch irgendwie begründen lassen, und so sucht er denn, innerlich überzeugt, daß der Widerstreit mit jenen Forderungen sich schließlich als eine Täuschung, die Inkonsequenz als eine bloß scheinbare herausstellen werde, nach Gesichtspunkten, welche das stets geübte Verfahren rechtfertigen, ohne daß hierbei der Fundamentalsatz der Ästhetik preisgegeben werden muß. Denn man täte ihm schweres Unrecht, wollte man glauben, daß er die Wahrheit dieses Satzes von der unerläßlichen emotionellen Grundlage jedes Schönheit oder Häßlichkeit betreffenden Urteils verkenne. Die Meinung, »daß das Schöne eine den Dingen an sich anhaftende Eigenschaft sei«, nennt er ganz im Sinne der modernen philosophischen Ästhetik eine »naive Auffassung« (S. 9), wenn er sie auch, nebst der »Gewohnheit selbst der Wissenden, so zu tun, als wenn es der Fall wäre« (S. 9), als eine Bestätigung des »Vorhandenseins von allgemeingültigen Prinzipien des Schönen« ansieht, und ihr gegenüber erklärt er vortrefflich: »Der ‚Geschmack‘ ist und bleibt subjektiv, weil er in letzter Linie auf Gefühlen beruht, die durch Verstandeserwägungen nicht erbracht werden können. Der individuelle Geschmack jedes einzelnen ist daher zunächst vollkommen souverän, für das Individuum allein und ausschließlich maßgebend« (S. 10). An späterer Stelle betont er nochmals, daß der Geschmack »auf dem unmittelbaren Gefühle beruht und aus dem unmittelbaren Gefühle seine einzelnen Urteile abgeben kann, ja soll« (S. 102), und zieht aus dieser Prämisse den nicht abzuweisenden Schluß: »Deshalb gibt es keine wirkliche oder angebliche Autorität, von der wir uns eine ästhetische Bewertung aufschwatzen lassen dürften, die unserer Überzeugung, unserem innersten Fühlen und Empfinden nicht entspricht oder ganz zuwider ist« (S. 102—103). Und endlich in einem Vergleiche zwischen der ästhetischen und der staatlichen als der zum Teile mechanisierten ethischen Gesetzgebung sagt er bündig: »Eine Kodifizierung des guten Geschmackes für die Kunstrichter gibt es nicht; noch weniger unterwerfen wir uns hier einem Allgemeinwillen, weil im Reiche des Schönen und der Kunst keine zwingende Veranlassung dazu besteht, dieses Opfer unserer Persönlichkeit jemals zu bringen«, — er hätte hinzufügen sollen: »und weil ein solches Opfer, sofern es sich um das ‚Schöne‘, also nicht um die Hervorbringung, Duldung oder selbst Förderung einer bestimmten Kunst, sondern um deren tatsächliche Gefühlswirkung handelt, schlechterdings unmöglich ist.«

Was sollen nun aber angesichts dieses Sachverhaltes, so muß neuerlich gefragt werden, die ästhetischen Normen, die doch nicht bloß für diejenigen gegeben werden, welche sie von selber befolgen, sondern auch oder vielmehr gerade für die, die ihrer bedürfen, weil sie ohne den Vorhalt der Regeln anders über die Schönheit und den Wert von Kunstschöpfungen urteilen würden? Um aus dieser Zwickmühle herauszukommen, versucht Alt in immer neuen, aber nie ganz gelingenden Anläufen zweierlei. Bald hilft er sich mit der Versicherung, daß »der natürliche, auf dem unverbildeten Gefühl beruhende ‚Geschmack‘ keineswegs so verschieden« sei, »wie häufig angenommen wird«; bald — und diese Argumentation steht bei ihm im Vordergrunde — appelliert er an die »Kontrolle des Verstandes«, welcher jene Gefühle unterliegen. Beide Wendungen aber, obschon sie ohne Frage

die natürlichsten Auswege sind, auf die zunächst wohl jedermann verfällt, bringen ihn nicht zum Ziele und ermöglichen es ihm nicht vollständig, der dem Anscheine nach eisernen Konsequenz zu entrinnen. Der Trost mit der Gleichartigkeit des natürlichen, unverbildeten Geschmacks ist ein recht schwacher. Die Beweisführung, die sich darauf stützt, scheitert einerseits an dem Widerspruche der Erfahrung, welche fort und fort Divergenzen der ästhetischen Gefühlsreaktion beobachten läßt, mithin ein Verhältnis sicherstellt, das an und für sich die strenge Allgemeinheit der gefühlsmäßigen Schätzungen sämtlicher Objekte aufhebt, selbst wenn, wie Alt meint, in einem engen Kreise, nämlich in bezug auf die Kunstwerke von höchster Schönheit, Übereinstimmung des emotionellen Eindrucks bestehen sollte. Anderseits müßte, falls die ästhetisch-psychologische Empirie diesen Protest zurückzöge und bei den unbefangenen Personen wirklich ein ausnahmsloses Zutreffen derselben Schönheits- und Kunsturteile bezeugte, die ganze Diskussion müßig und die Aufstellung der Normen, wie gesagt, als die unnützeste Sache der Welt erscheinen. Es wäre dann gar nicht zu begreifen, wie man auf den Einfall kommen konnte, Regeln zu diktieren, die ohnedies jeder Mensch, ob er will oder nicht, einhält, und doppelt unfaßlich wäre es, wie unter solchen Umständen das Problem der normativen Ästhetik hätte auftauchen können. Denn bevor die Legalität des Richterspruchs angefochten und geprüft werden konnte, mußte doch für diesen selber Gelegenheit da sein; streitende Parteien, deren jede das Recht auf ihrer Seite sah, mußten die Entscheidung herausfordern; d. h., unbildlich geredet, sehr ungleiche ästhetische Effekte derselben Gegenstände auf verschiedene Menschen und demnach ganz unverträgliche Ansichten über Schönheit mußten vorausgegangen sein, um überhaupt die Frage erheben zu lassen, ob eine autoritative Satzung in ästhetischen Dingen statthaft ist. Zudem aber, wenn sich auch rein theoretisch genommen oder für den Philosophen der Zweifel an der Möglichkeit, dem Geschmack Befehle zu erteilen, schon auf die bloße allgemeine Einsicht in die emotionelle Basis der Geschmacksschätzungen gründet, so leuchtet es doch ein, daß faktisch und für das große kunstinteressierte Publikum vor allem dadurch dieser Zweifel genährt und stets von neuem erzeugt, die Frage also zu einer brennenden gemacht wird, daß man jeden Tag zahlreichen weit auseinandergehenden ästhetischen Urteilen begegnet, mit welchen sich das Bewußtsein der Ohnmacht verbindet, den Gefühlen zu gebieten, deren mittelbarer Ausdruck eben die Urteile sind. Alles das verträgt sich nicht mit der Annahme einer allgemeinen Gleichförmigkeit der ästhetischen Impression. Dem Dilemma: Unrichtigkeit dieser Annahme oder Unverständlichkeit der Lage der Dinge, Verkehrtheit seiner eigenen Unternehmung und Aufgabenstellung steht Alt zunächst hilflos gegenüber.

Kein Wunder daher, daß er den zweiten Ausweg bevorzugt und auf die »Kontrolle des Verstandes« das Hauptgewicht legt. »Vernunft und Logik«, sagt er S. 9, »ist der einzige Boden, auf welchem wir zusammenkommen können. Es sind die Kräfte, die uns allen gemeinsam sind; das logische Denken deshalb, weil es das einzige ist, das mit den Tatsachen übereinstimmende Schlüsse erbringt. Wenn alles andere auseinanderstrebt und zerfällt, hier ist eine Einigung möglich, und zwar eine dauerhafte, wenn wir alles miteinander durchdacht haben, was Vernunft und Logik gebietet.« Das ist im allgemeinen sehr richtig; nur merkt der sonst so scharfsinnige Kunstphilosoph leider nicht, daß er mit der Herbeiziehung dieser Wahrheiten zur Lösung des Problems sich eines noch schlimmeren Mißgriffes schuldig macht als mit der halb und halb vorgetragenen Idee der übereinstimmenden Gefühlsreaktion, weil er damit das Fundament nicht nur der wissenschaftlichen Ästhetik, sondern auch seiner eigenen Anschauungen ins Wanken bringt. Wenn alles ästhetische

Urteil im Gefühl wurzelt, dann hat eben der Verstand nichts dreinzureden, sobald einmal bestimmte Gefühle durch die Gegenstände erregt wurden; denn es ist ihm genau so unmöglich, die betreffenden Tatsachen des emotionellen Lebens zu bestreiten oder abzuändern, als es außer seiner Macht liegt, einem Faktum der äußeren Wirklichkeit die Anerkennung zu versagen. Nun bietet Alt freilich einmal, gegen den Schluß seiner Schrift, eine Formulierung, die eine solche Erschütterung der Grundmauern unserer philosophischen Ästhetik vermeidet und gleichwohl das Recht des Verstandes auf dem kunstkritischen Gebiete geltend macht. Er bestimmt das Wesen jenes den Maßstab für die Schätzung von Kunstwerken abgebenden ästhetischen Urteils, das er im Gegensatze zum »Geschmacksurteil«, welches ohne Angabe von Gründen sich äußert, das »fundierte« nennt, als »das vollständige, allseitige System der Ursachen des ästhetischen Genusses, deren Kenntnis wir der Erfahrung von allgemein anerkannten Voraussetzungen des Verstandes, von erweislichen, zum Teil sogar exakt erweislichen Bedingungen der Sinnesempfindung und von allgemein geteilten ästhetischen Gefühlen verdanken. Deshalb«, so schreibt er weiter, »dürfen Verstandesschlüsse aus diesem Systeme gezogen werden, die bei richtiger Schlußfolgerung wiederum den Tatsachen entsprechen müssen und auf dem Boden der Vernunft nicht anfechtbar sind. Der volle Besitz des für eine Frage in Betracht kommenden fundierten Kunsturteils und die Fähigkeit, es richtig zu handhaben, ist das, was man als ‚Sachverständnis' in der Beurteilung der Kunstwerke bezeichnen darf. Die einzelnen Urteile können natürlich falsch ausfallen, weil wir eben alle Menschen sind; das organische System der Ästhetik würde vor Neuschöpfungen, deren Wertmesser in ihm nicht enthalten ist, auch der Revision unterliegen; aber es wird durch Leistungen, die jenen allgemein zugegebenen, feststehenden Bedingungen des Kunstgenusses widersprechen, nicht in Frage gestellt« (S. 100—101). Diese Sätze scheinen unschwer zu deuten. Sieht man vorläufig ab von der doppelten Rolle, welche hier der Verstand spielt, einerseits als Schöpfer oder Ordner des Systems und anderseits als einer der in dem System ihren Platz einnehmenden, demnach von dem Verstand in dem früheren Sinn vorgestellten oder begriffenen Faktoren des Kunstgenusses, hält man sich nur an die erstere, theoretische Rolle, so sagt die obenanstehende Begriffsbestimmung mit anderen Worten: das »fundierte ästhetische Urteil« ist nichts weiter als die durchdringende Kenntnis der gefühlspsychologischen Gesetze, welche sich im Falle eines bestimmten ästhetischen Gegenstandes bewähren, und die Fähigkeit zur Anwendung der Gesetze, so daß man im vorhinein, ehe noch die Wirkung des Gegenstandes erprobt wurde, den emotionellen Effekt voraussagen kann. Bei solcher Auffassung mögen selbst die »allgemein geteilten ästhetischen Gefühle«, die man sonst wohlweislich auf sich beruhen lassen müßte, hingehen: sie sind einfach zu verstehen als die unter den gleichen Bedingungen psychologisch-gesetzmäßig auftretenden Gefühle, ohne daß die wirkliche Gleichheit der Bedingungen bei allen einzelnen Personen angenommen zu werden brauchte. Das »Urteil« geht in erster Linie auf die Gesetze oder, nach Fechners Terminologie, »Prinzipe«; aber ein Widerspruch des »Urteils« mit der einfachen, sich von selbst vollziehenden, ihrer Gründe nicht bewußten Gefühlsregung ist natürlich vollkommen ausgeschlossen. Und in diesem Sinne kennzeichnet denn auch Alt das Verhältnis des fundierten Kunsturteils zum gewöhnlichen Geschmacksurteil, indem er die angeführten Sätze noch durch die folgenden Erklärungen vor Mißdeutung schützt: »Der ästhetische Genuß und der Kunstgenuß geht jedoch vor sich nicht durch das reflektierende Denken, sondern durch das unmittelbare Gefühl. Daher muß es auch eine Kraft geben, Kunstwerke unmittelbar zu beurteilen; eine Kraft, deren Wirkungskreis genau so groß ist oder sein kann, wie der des Sach-

verständnisses; eine Kraft, die möglicherweise mit derselben Sicherheit und Richtigkeit Urteile fällt, wie das umfassendste Sachverständnis, nur losgelöst von jeder logischen Denkarbeit und ohne Angabe oder Erforschung ihrer Gründe. Diese sichere und richtig treffende Urteilskraft besteht, und wir nennen sie den ‚guten Geschmack'.« Die Formulierungen sind meisterhaft und über jeden Einwurf erhaben. Allein entsprechen sie auch der Absicht des Verfassers? Liegt in der Definition des Kunsturteils als des Vermögens, sich über die Gesetze der ästhetischen Eindrücke Rechenschaft zu geben, nicht eine Art Sanktionierung aller, auch der nach Alts Überzeugung verkehrten Geschmacksrichtungen, die doch gleichfalls psychologisch begründet sein müssen? Räumt dann nicht die ästhetische Kritik einfach der ästhetischen Erklärung das Feld? Kommt es Alt aber nicht gerade auf die Kritik an? Ist es nicht die offenkundige Tendenz seiner Schrift, vor den Verirrungen und Abwegen der heutigen Kunst zu warnen und die Künstler zurückzuleiten auf die Bahn, in deren Verfolgung die alten Meister ihren unsterblichen Ruhm errungen? Das Kunsturteil ist der geistige Besitz jener Summe von Prinzipien, aus welchen das ästhetische Gefallen oder Mißfallen an Kunstwerken entspringt. Wie will nun Alt mittels dieses Urteils einem Vertreter der »Moderne« beikommen, wenn dieser an einem Werke, das dem Verfasser mißlungen, ja erbärmlich, scheußlich, jammervoll scheint, aufrichtiges Gefallen findet? Und wie will er gar den »Modernen« zur Einsicht und Umkehr bringen bei dessen eigenen Theorien, nach welchen es eine normative Ästhetik eben nicht gibt, so daß der Anhänger dieser Theorien im Grunde überhaupt nicht lobt oder tadelt, nicht Anspruch auf allgemeingültige Schätzungen erhebt, sondern sich von vornherein bescheidet, für seine Person zu sprechen und bloß seinen subjektiven, individuellen Affektionen Ausdruck zu geben? Also wiederum der Block, der den Ausgang versperrt und den wegzuwälzen unser Kunstphilosoph sich vergeblich abmüht!

Neben dem Bewußtsein von allen den ästhetischen Genuß begründenden und bestimmenden Momenten scheint indes Alt gelegentlich noch ein anderes, wenngleich nur durch die konkretere Artung von jenem verschiedenes Bewußtsein, nämlich die rationelle historische Kunsterklärung, heimlich der ästhetischen Kritik, die allein er zu rechtfertigen hätte, unterschieben und als Argument für die legitimen Ansprüche des Verstandes auf das Herrscheramt im Reiche der Kunstkritik benützen zu wollen. Vielleicht begeht er nicht einmal selber diese Verwechslung, aus der sodann die Täuschung von der Durchführbarkeit seiner Absichten auf diesem Wege entspringt; vielleicht setzt er seine Gedanken nur nicht deutlich genug auseinander: — immerhin besteht jedoch in hohem Grade die Gefahr, daß der Leser die Sache mißversteht und gerade auf Grund dieses Mißverständnisses einen Beweis für erbracht hält, dessen wirklich gelungene Führung hier noch in weiter Ferne liegt. Alt behauptet (S. 104), wie die Geisteswissenschaften überhaupt im Gegensatze zu den »exakten« Wissenschaften, so habe auch die Ästhetik und diese ganz besonders das Schicksal, der Meinung Vorschub zu leisten, als beruhe ihre »unendliche Entwicklungsfähigkeit«, »statt auf der Unendlichkeit ihres Stoffes, darauf, daß immer wieder neue Auffassungen, neue Theorien geltend gemacht werden könnten, auch gegenüber endgültig gewonnenen Einsichten«, und er bringt dies mit dem Umstande in Verbindung, daß »ihr Stoff selber an eine Welt des Scheines geknüpft ist, wo die Gedanken leicht beieinander wohnen«, oder daß, wie er mit einem zunächst etwas unklaren Ausdrucke sagt, »besonders dieser Wissenschaft der Zwang der Notwendigkeit des wirklichen Geschehens« fehlt. »Nichts«, so fährt er, den Satz erläuternd und sein Dunkel teilweise aufhellend, fort, »hindert uns z. B. daran, einem Kunstwerke immer wieder neue und eigenartige Erklärungen zu geben, sollte auch

sein wahrer Sinn längst klargestellt sein; und in alle Zukunft scheint uns nichts daran zu hindern, die Kunst selber, die es hervorgebracht hat, anders aufzufassen, als bisher. Allein das letztere ist eben nicht der Fall. Diese irrige Meinung kann nur so lange bestehen, als letzte Gründe der ästhetischen Beurteilung nicht aufgefunden sind. Um solche aber zu finden, bedarf es vor allem der Einsicht, daß gar nicht die Welt des Scheines den eigentlichen Stoff der Ästhetik ausmacht, sondern daß diese nur sein Substrat bildet; daß ihr eigentlicher Stoff vielmehr das wirkliche Wesen des Kunstgenusses und das wirkliche Schaffen der Kunst ist.« Das soll offenbar heißen: die Welt des Scheines ist selber eine höchst reale, psychologische Tatsache, zunächst im Geiste der Künstler, die sie gestalten, festhalten, im Werke fixieren und veräußerlichen, und weiterhin im Gemüte derjenigen, welchen die vom Künstler konzipierte und materialisierte Scheinwelt zur Quelle ästhetischen Genusses wird. Als solche Tatsache aber heischt sie eine streng wissenschaftliche Auffassung und gestattet der Phantasie keineswegs, mit ihr so zu verfahren, wie die Imagination des Künstlers mit der äußeren Wirklichkeit und wie die Imagination des Kunstgenießenden mit dem unmittelbar dargebotenen Bilde verfährt. Der »eigentliche Stoff« der Ästhetik, von dem Alt hier spricht, sind sonach vor allem die historischen Fakta des Kunstlebens, die einer zutreffenden psychologischen Erklärung harren, und die Ablehnung des Ersinnens immer neuer Theorien würde von seinem Standpunkte bedeuten, daß die Wissenschaft, nachdem jede geschichtliche Tatsache aus einem bestimmten Ursachenkomplex hervorgegangen ist, auch ihrerseits nicht das Recht habe, bezüglich der Genesis eines Kunstwerkes nach Willkür nnd ins Endlose Hypothesen zu drechseln. Wenn es schon überhaupt Sache des Verstandes, freilich des geschulten, in der Anwendung der historischen Methoden sicheren und geübten Verstandes, ist, die richtige Erklärung eines Geschichtsfaktums herauszufinden, so hat bei den in Rede stehenden Tatsachen speziell eben der Verstand, welcher die Prinzipien der Ästhetik ergründet, das letzte Wort zu sprechen, weil ja die psychologischen Gesetze, denen heute das Kunstschaffen und der Kunstgenuß unterworfen sind, sich zweifellos auch in allen früheren Zeiten, wenigstens in allen Perioden der echten, vollentwickelten Kunst, bewährt haben. Ein derartiges Räsonnement ungefähr schwebt wohl Alt vor, und er geht augenscheinlich auf ein ganz anderes Gebiet über, wenn er an die gekennzeichnete Ideenentwicklung Betrachtungen hinsichtlich der Tatsache schließt, daß auch die extremsten Relativisten und Individualisten unter den Kunstgeschichtschreibern sich der Werturteile, des Lobes und des Tadels nicht enthalten. Bedeutet dieses Kritisieren seitens unserer kunsthistorischen »Moderne« wirklich eine Inkonsequenz, eine unbewußte, stillschweigende Anerkennung der ausdrücklich geleugneten ästhetischen Normen, so ist dagegen die psychologische Erklärung jener tausendfach verschiedenen Geschmacksrichtungen, deren Dokumente in den Kunstwerken und in der größeren oder geringeren Zelebrität der einzelnen Werke vorliegen, wahrlich alles eher als eine Behauptung oder gar Begründung solcher Normen; denn vom kausalen Gesichtspunkte aus gesehen, stehen guter und schlechter Geschmack durchaus auf einer Stufe, und es erscheint dabei vollkommen gleichgültig, ob es sich um den Geschmack unserer Tage oder um den einer längst entschwundenen Vergangenheit handelt. Die selbstverständliche Souveränität des Verstandes in der historisch-psychologischen Kunstauffassung beweist für sein Recht, in der Kunstbeurteilung das unmittelbare Gefühl zu korrigieren, nicht das mindeste. Wirken auch heute noch jene seelischen Faktoren, die einen älteren Künstler ein bestimmtes Produkt schaffen und seine Zeitgenossen aus dem Produkt Genuß schöpfen ließen, dann steht eben das reflexionslose, unmittelbar-gefühlsmäßige Verhalten der heutigen Welt in Einklang mit dem

nicht nur tatsächlichen, sondern durch den Verstand auch begriffenen Verhalten der früheren Geschlechter; sind aber infolge veränderter Bedingungen jene Momente entweder ausgeschaltet oder durch entgegengesetzt wirkende Faktoren kompensiert, dann nützt alle Berufung auf die Feststellungen des wissenschaftlichen Verstandes nichts und bringt uns nicht weiter: der »Zwang der Notwendigkeit« von einst, mag er noch so durchleuchtet sein, kann den »Zwang der Notwendigkeit« von heute, der den »schlechten Geschmack« gebiert, nicht fortschaffen.

Alt erinnert ferner an die ästhetische Erziehung des einzelnen, an die Art und Weise, wie Diskussionen über den Wert von Kunstwerken geführt zu werden pflegen, und an das Mitwirken der Reflexion beim künstlerischen Schaffen. Man kann in seinen diesbezüglichen Ausführungen jedes Wort unterschreiben; allein man muß, um nicht verhängnisvollen Irrtümern in den Hauptfragen der philosophischen Ästhetik anheimzufallen, mehreres auseinanderhalten und die beifallswürdigen Erörterungen noch bestimmter gestalten. Gewiß gehört es zur ästhetischen Bildung, ja macht es das Wesen dieser Bildung im höheren Sinne aus, daß man sich Rechenschaft gibt über die Prinzipien, nach welchen man über Schönheit und Häßlichkeit urteilt; gewiß ist ein Streit über Vorzüglichkeit oder Minderwertigkeit eines Bildes, Gedichtes, Tonwerkes nicht denkbar, ohne daß die Streitenden durch Bezeichnung der ihr Gefallen oder ihr Mißfallen weckenden Stücke wenigstens mittelbar auf die Gesetze hinweisen, denen zufolge Lust oder Unlust durch die Kunstschöpfung erregt wird, und gewiß wird auch hier die Diskussion auf ein höheres Niveau nur dadurch gehoben werden können, daß an Stelle dieses indirekten, stillschweigenden, gleichsam exemplifikatorischen Hinweises eine bestimmte und ausdrückliche Nennung des allgemeinen wertbegründenden oder wertmindernden Prinzips tritt. Aber hier wie dort, bei der Schulung im Kunstgenusse wie bei dem Streit über konkrete Kunstfragen, bringt man mit solchem Verfahren doch nur sich oder anderen die Gründe der Gefühlsreaktion zum Bewußtsein, während diese Reaktionweise von vornherein unabänderlich besteht, nicht abgeschwächt durch den Mangel, nicht verstärkt durch den Besitz der Erkenntnis ihrer gesetzmäßigen Ursachen. Auf diese allein aber bezieht sich die »Richtigkeit«. Preist der eine ein Gemälde wegen der zarten, duftigen oder der leuchtenden, satten Farben und tadelt es der andere wegen der Unnatürlichkeit dieser nämlichen, an sich so reizvollen Farbentöne, dann hat der gerade so recht wie jener und der Ausgleich der Meinungen rückt nicht einen Schritt vorwärts, wenn die beiden dank ihrer etwaigen wissenschaftlichen Bildung die ästhetischen Prinzipien namhaft machen, die ihr Urteil bestimmen, — der eine die Gesetze der Farbenwohlgefälligkeit, der zweite das Prinzip des Charakteristischen oder der »relativen Schönheit«. Keiner wird damit den andern überzeugen können. Denn es gibt eben Menschen, die von der elementaren sinnlichen Schönheit, und es gibt solche, die von trefflicher Charakteristik lebhafter affiziert werden. Nur in einem einzigen Falle — dieser Fall aber ereignet sich freilich so oft, daß er ganz besondere Hervorhebung verdient, und es ist zu vermuten, daß ihn auch Alt selber im Auge gehabt hat —, in einem einzigen Falle mag die Kenntnis der ästhetischen Prinzipien uns in den Stand setzen, das Urteil unseres Widersachers hinsichtlich der Schätzung eines Kunstwerkes wirklich zu ändern, ihn zu bewegen, daß er uns recht gibt und seine frühere Meinung verläßt, weil nun auch der gefühlsmäßige Eindruck, den das Werk auf ihn macht, ein anderer geworden ist. Diese Möglichkeit der Beeinflussung der ästhetischen Emotion tritt dann ein, wenn wir infolge unseres Verständnisses für die Gesetze der Gefühlspsychologie die Aufmerksamkeit des Gegners auf gewisse, überhaupt leicht zu übersehende oder doch gerade von ihm nicht beachtete Seiten, Bestandteile oder Eigenschaften

des Kunstwerks richten, aus deren Auffassung von selber das unser Urteil rechtfertigende Gefühl hervorquillt. Und so mag denn auch die ästhetische Bildung, nach der obigen Definition also die Fähigkeit, uns über die psychologischen Gründe der Bewertung von rein kontemplativ betrachteten Kunst- und Naturdingen Rechenschaft zu geben, von praktischer Bedeutung sein, mag sie dadurch, daß sie die Quellen des ästhetischen Genusses mit Geschick aufsuchen läßt, diesen Genuß vervielfältigen, bereichern, erweitern, vertiefen. Haben wir aber einmal einen Gegenstand wirklich von allen Seiten erfaßt, alles an ihm sinnlich wahrgenommen oder mit der Phantasie geschaut, was wahrzunehmen, zu schauen ist, und es in alle Beziehungen gebracht, kraft deren Lust- oder Unlustgefühle entstehen können, dann kommt der Reflexion nur mehr theoretisches Interesse zu und vermag sie den unmittelbaren Eindruck nicht weiter zu wandeln. Ist es uns gelungen, einen andern zu solch allseitiger Anschauung des Objekts hinzuleiten, dann hat sich auch ihm gegenüber unsere Macht erschöpft, sein Gefühl und damit sein ästhetisches Urteil, das sich auf das Gefühl gründen muß, zu beeinflussen. Denn das ist das *ceterum censeo* aller ästhetischen Kritik: in Geschmackssachen entscheiden nicht Gründe, sondern Emotionen, und wo diese letzteren fehlen, da redet man, von Autoritätsfurcht oder Eitelkeit bestochen, sich selber ein Geschmacksurteil ein, das in Wahrheit gar nicht gefällt worden ist.

Was endlich die Reflexion beim Künstler betrifft, so läßt sich auch dieser ihr Wert sicherlich nicht abstreiten. Niemand darf sagen, daß für die Künstler die Kenntnis der Gesetze, von welchen die Wirkung ihrer Hervorbringungen abhängt, zu nichts brauchbar sein könne. Denn sie gestattet ihnen ja, den Effekt eines Zuges zu berechnen, bevor derselbe noch faktisch angebracht worden und äußerlich in die Erscheinung getreten ist, sie ermöglicht es ihnen sogar, den beiläufigen Gesamteindruck des Werkes vorherzusehen, ehe dasselbe noch vollendet worden. Sie erspart ihnen also das unsichere Tasten, das Hin- und Herprobieren nach den verschiedensten Richtungen, sie gibt ihrem Schaffen eine bestimmte Direktion: sind sie mit den Prinzipien vertraut, nach denen das ästhetische Gefühl reagiert, so dürfen sie ihrer Erfolge sicher sein, ohne in jedem Falle erst abwarten zu müssen, bis das fertige Produkt tatsächlich an das Reagens herangebracht wurde. Aber selbstverständlich nur das Vermögen solcher geistiger Antezipation der Gefühlswirkung und nicht etwa die Kraft, diese Wirkung zu vergrößern, zu verringern oder gar in ihr Gegenteil zu verkehren, erwächst aus dem Bewußtsein der ästhetischen Gesetze, und die abstrakte Reflexion auf ein unter gewissen Bedingungen erprobtes Prinzip kann dort sogar verderbliche Früchte zeitigen, wo andere, sei es einfachere, sei es kompliziertere, sei es bloß qualitativ abweichende Bedingungen gegeben sind. Das ist es, worauf Alt anspielt und weshalb er mit Recht vor einem einseitig theoretischen Vorgehen warnt, bei dem man sich auf ein ästhetisches Gesetz verläßt, ohne die Grenzen der Gültigkeit desselben genau zu berücksichtigen. In derlei Fällen hätte nun freilich der Verstand sein Geschäft mangelhaft und unzulänglich besorgt. Aber auch dort, wo er verläßliche und erschöpfende Auskunft gibt über alle zur Geltung kommenden Faktoren, zwischen denen je nach ihrer Beschaffenheit bald Kooperation und gegenseitige Unterstützung, bald Konflikte und Kompensationen mannigfacher Art stattfinden, ist er doch gleichsam nur der Ankündiger, der Herold, der die Künstler im voraus wissen läßt, wie ihr Werk von dem für die ästhetische Schätzung allein maßgebenden Gefühl wird aufgenommen werden.

Der Verstand muß also noch eine ganz andere Funktion ausüben und an ganz anderer Stelle in Tätigkeit treten, wenn es ihm wirklich vergönnt sein soll, das ästhetische Urteil zu leiten; er darf sich nicht auf die Erkenntnis der Gesetz-

mäßigkeit des ästhetischen Gefallens oder Mißfallens, wie es aus gewissen Voraussetzungen entspringt, beschränken, sondern er muß unter diesen Voraussetzungen selbst irgend einen Platz finden. Und sieht man näher zu, so überzeugt man sich bald, daß Alt bei vielen seiner Erörterungen, ohne es recht zu merken, tatsächlich eine solche, von der bisher betrachteten durchaus verschiedene Aktion des Verstandes im Sinne hat, daß er nicht einen Intellekt anruft, der sich etwa die Prinzipien der Ästhetik deutlich macht und diese gefühlspsychologischen Prinzipien unberechtigterweise in Normen verwandelt, sondern einen Intellekt, welcher in der Auffassung des ästhetischen Gegenstandes sich betätigt, bevor noch der Gefühlseindruck zustande gekommen ist, so zwar, daß der günstige Eindruck wenigstens teilweise auf Verstandesgemäßheit, der ungünstige auf Verstandeswidrigkeit des Objekts hindeutet und daß das der Emotion gemäße Urteil diese Eigenschaften: verständig und unverständig ausdrücklich dem Gegenstande beilegen darf. Der Möglichkeiten einer Betätigung des Verstandes überhaupt sind nun, namentlich im Bereiche der Kunstschätzung, genug einzusehen. Beruht doch das »Verständnis« für gewisse Kunstwerke im Sinne der Fähigkeit, sie entsprechend zu würdigen, nicht bloß auf jener durch Schärfung der Aufmerksamkeit und Übung zu erwerbenden oder wenigstens zu steigernden allgemeinen ästhetischen Empfänglichkeit, die man »Kunstverständnis« zu nennen pflegt, sondern in vielen Fällen tatsächlich auf einem Verstehen der Werke! In diesem Verstehen aber sind je nach der Natur der einzelnen, es in Anspruch nehmenden Schöpfungen alle möglichen Grade intellektueller Leistung eingeschlossen. Wen ein historisches Gemälde kalt läßt oder selbst ärgert, weil er es nicht »versteht«, dem fehlen oft nur gewisse Kenntnisse, in deren Besitz gesetzt, er mittels einer recht einfachen und bescheidenen Tätigkeit des Intellektes schon zur Rekognition der geschichtlichen Tatsache im Bilde, insofern also zum »Verständnisse« des Gemäldes, das freilich noch lange kein künstlerisches Verständnis ist, hätte gelangen können, und der nämliche Sachverhalt liegt bei demjenigen vor, der einer Gedichtstrophe wegen ihm unverständlicher geschichtlicher Bezüge, die darin verwertet sind, keinen Geschmack abzugewinnen vermag: er hat nicht das nötige historische Wissen; aber man kann, falls nicht etwa bloß die Verzwicktheit oder Dunkelheit der Anspielung auf übrigens bekannte Dinge schuld trägt, nicht sagen, daß er es an Verstandesanstrengung habe fehlen lassen. Viel eher bedarf es einer Verstandesarbeit in der Bedeutung, welche der allgemeine Sprachgebrauch diesem Worte gibt, zum Erfassen des Sujets gewisser Genrebilder, obgleich auch hier das ausbleibende »Verständnis« gar nicht selten in mangelnden Anschauungen und Erfahrungen, in der Unkenntnis von Trachten, Sitten, Arbeitsformen und dergleichen, begründet sein mag. Um aber eine satirisch-symbolische Zeichnung, wie Klingers »Der Philosoph«, oder eine einfach symbolische, wie »Die Zeit« desselben Künstlers, richtig aufzufassen, sind allerdings intellektuelle Operationen höherer Art erfordert; denn ohne den adäquaten, also notwendigerweise abstrakten Begriff der in der Darstellung symbolisierten abstrakten Gegenstände wenigstens zum Teile sich gebildet zu haben, wird niemand die künstlerische Phantasie würdigen können, die eine dem Bild und der Sache gemeinsame Beziehung anschaulich im Bilde festhält. Der Verstand muß daher schon früher am Werke gewesen sein und ein bestimmtes Resultat geliefert haben, das er symbolisiert wiederfindet, oder er muß allermindestens zur Gewinnung dieses Ergebnisses durch das Kunstwerk selbst angeregt werden, damit eine Schätzung des Werkes, ein Eindringen in dessen Sinn möglich ist. Zufolge der Natur des Gegenstandes aber sind es selbstverständlich sehr subtile und sublime Verstandestätigkeiten, welche in solchen Fällen die zum »Kunstverständnisse« nötige Begriffsfassung ins Spiel setzt. Und das Beispiel der Klinger-

schen Bilder beleuchtet hell auch die wichtigste Seite des oben gekennzeichneten Sachverhaltes: es zeigt, wie eine künstlerische Darstellung als verständig oder unverständig beurteilt werden kann, je nachdem man die Auffassung, die darin veranschaulicht worden, für richtig und zutreffend oder für schief und falsch hält, und wie dieses Urteil wieder eine entsprechende Gefühlsreaktion zur Folge hat, die mitbestimmend ist für die ästhetische Gesamtschätzung. Freilich nur mitbestimmend, nicht alleinbestimmend und jedesmal ausschlaggebend. Denn ein symbolisches oder allegorisches Gemälde, das uns im Hinblick auf seinen Vorwurf unsinnig erscheint, kann so virtuos gezeichnet, so prächtig gemalt sein, kann mit einem Worte so große Vorzüge anderer Art entfalten, daß wir trotzdem im ganzen nicht unzufrieden sind. Vor einem Mißverständnisse aber muß hier nachdrücklich gewarnt werden. Wenn in diesem Exempel der zwei Klingerschen Zeichnungen zufällig Produkte der Gedankenmalerei zur Beurteilung unter dem Gesichtspunkte der größeren oder geringeren Verstandesgemäßheit herausfordern, so darf man doch nicht glauben, daß die Möglichkeit einer solchen Schätzungsweise an ein besonders hohes Maß intellektueller Betätigung, sei es in der Hervorbringung, sei es im Genusse des Kunstwerkes, gebunden sei. Wie wenig dies der Fall, geht am besten daraus hervor, daß die fraglichen Kriterien mitunter am rein Äußerlichen, Technischen angreifen und den Inhalt, der allenfalls zu seiner Auffassung eine feinere Verstandesarbeit oder Anstrengung des Intellektes in einem weiteren Umfang nötig machen könnte, ganz und gar beiseite lassen. So dürfte es sehr viele Leute geben, die von jenen nur zum Teile kolorierten Zeichnungen, wie man ihnen heute öfters begegnet, von Bildern, in denen bloß die Gesichter und Hände der Personen oder der Himmel und die Wolken gemalt sind, einen überaus starken Eindruck des Irrationellen empfangen und die sich auch nicht scheuen, diese Darstellungsweise geradezu für »unverständig« zu erklären, obschon der Tadel hier natürlich niemals den Stoff, den Gedanken der Bilder treffen kann. Die Unverständigkeit, die man in solchem Falle meint, ist demnach offenbar ganz anderer Art als jene, die mancher z. B. an Klimts »Fakultäten« rügen zu müssen geglaubt hat. Da nun aber das Verständigkeitsprinzip recht eigentlich den Mittelpunkt von Alts normativer Ästhetik vorstellt, so empfiehlt es sich wohl, nicht bei bloßen Beispielen stehen zu bleiben, sondern etwas weiter auszuholen, die Frage allgemeiner zu stellen und zu prüfen, unter welchen Bedingungen man von dem Prinzip Gebrauch machen könne, in welcher Ausdehnung es sich zur Grundlage ästhetischer Schätzungen eigne.

Eines scheint vor allem klar: im Bereich des ästhetischen Naturgefühles wäre es mehr als befremdlich, solcherart die Instanz des Verstandes anrufen und vor diesem Gerichtshof einen Streit der Urteile, die sich aufs Gefühl stützen, austragen zu wollen. Denn man darf nicht vergessen, daß nach dem soeben Dargelegten die Entscheidung in einer Verkündung der Verstandesgemäßheit oder Verstandeswidrigkeit des Gegenstandes des Geschmacksurteils und nicht oder wenigstens nicht in erster Linie des Urteils selbst besteht. Zuvörderst wird bei der Schätzungsweise, von der hier die Rede ist, der feine Sinn, die Gedankenklarheit, die gesunde Auffassung irgend eines Werkes gepriesen und wird ein anderes um seiner Verworrenheit, seiner verschrobenen Ideen, seiner wüsten Phantastik willen für schlecht erklärt: erst hinterher schätzt man auf Grund solcher Schätzung der Werke auch wohl den Geschmack derjenigen, die an dem einen oder dem anderen Gefallen finden. Die Natur aber läßt sich vom Menschenwitz nicht meistern; der Intellekt beweist seine Gesundheit vielmehr gerade dadurch, daß er alles gelten läßt, was eine genaue, verläßliche, mit den nötigen Kautelen angestellte Beobachtung ihm als Wirklichkeit darbietet, und die Behauptung, irgend ein Stück der Natur sei unver-

ständig oder auch nur weniger verständig als ein anderes, würde sich selbst dem Vorwurf des äußersten Unverstandes aussetzen. Der absonderlichst gestaltete Tiefseefisch ist nicht unverständiger als der gemeinste Hering; die Welwitschia mirabilis nicht unverständiger als der Haselnußstrauch. Und demgemäß würde man auch einen Geschmack, der die karikaturartigen Gestalten jener seltsamen Meeresbewohner für besonders reizvoll erklärte, zwar abnorm, verdreht, sogar ungeheuerlich schelten, aber man würde ihn doch nicht gerne mit dem Tadel der Unverständigkeit belegen, — offenbar deshalb nicht, weil in dem Verhalten zur Natur Verstand und Geschmack vollkommen getrennte Wege gehen.

Das alles hat indes wenig zu bedeuten. Die normative Ästhetik war ja stets in erster Linie eine Sammlung und Begründung von Regeln für das Kunstschaffen und die Kunstbeurteilung, keineswegs aber eine Anweisung zum richtigen Naturgenuß oder zur Bewertung des Natursinns der verschiedenen Völker und Individuen. Man wird wohl allenfalls auf den Tiefstand der ästhetischen Bildung jener Menschen hinweisen, denen eine langweilige Ebene mit Getreidefeldern besser gefällt als die herrlichste Alpenlandschaft; man begnügt sich jedoch auch mit derlei Beispielen und denkt nicht im entferntesten daran, einen förmlichen Kanon des Naturschönen aufzustellen, an den sich jedermann zu halten hätte. Die Schriften, welche die Schönheit der Natur in all ihren Haupterscheinungen oder diejenige einzelner Naturreiche behandeln, setzen stillschweigend voraus, daß der Leser den nämlichen Geschmack habe wie der Verfasser und daher auf die zierlichen, anmutigen, prächtigen, erhabenen, poetischen Dinge nur aufmerksam gemacht zu werden brauche, um sie verständnisvoll zu würdigen und zu genießen, und neben diesen Darstellungen läuft eine Literatur von Untersuchungen über die Entwicklung des Naturgefühls, seine Wandlungen im Laufe der Zeiten, seine eigenartige Ausbildung bei einzelnen Völkern, sein Hervortreten in der Kunst, zumal der Poesie bestimmter Nationen, kurz von historisch-psychologischen Untersuchungen. Immer aber verfährt die Naturästhetik wesentlich deskriptiv, bald nach der objektiven, bald nach der subjektiven Richtung: was zur Beschreibung etwa noch hinzugefügt wird, das ist Feststellung von Gesetzmäßigkeiten als Tatsachen, keineswegs aber Erteilung von Vorschriften, Fixierung von Normen. Bald also handelt es sich um die Aufzählung und teilweise Schilderung der schönen Naturgegenstände mit allfälliger, hauptsächlich in Form von Subsumption unter gewisse Kategorien des ästhetisch Reizvollen sich vollziehender Erklärung ihrer Schönheit, d. h. Begründung des Wohlgefallens an ihnen, wobei man jedoch von der möglichen Verschiedenheit ihres Eindrucks und ihrer Beurteilung gänzlich absieht und insofern die psychologische Seite vernachlässigt; bald richtet sich umgekehrt die Aufmerksamkeit ausschließlich auf diese Seite, indem man das besondere ästhetische Verhalten einzelner ethnologisch, geographisch oder kulturhistorisch begrenzter Gruppen der Natur gegenüber zu kennzeichnen und die Gründe dieser Besonderheit aufzudecken sucht. In keinem Falle, ob nun die Naturästhetik ihren Gegenstand so oder so nimmt, kann man von normativen Bestrebungen in ihr reden: die Disziplin, wie sie sich tatsächlich bisher entwickelt hat, verzichtet auf Regeln und Forderungen. Die Ästhetik des Kunstschönen dagegen fordert wirklich; sie verlangt nicht nur vom Künstler eine bestimmte Gestaltung seiner Erzeugnisse, sondern eben damit auch vom Kunstgenießenden eine bestimmte Art des Fühlens, der Empfänglichkeit: den Geschmack nämlich, der sich an jener Gestaltungsweise erfreut und sie billigt; und da nun, wie gezeigt, eine künstlerische Hervorbringung Verstand in höherem oder geringerem Maße bewähren kann, so eröffnet sich damit scheinbar der Weg zu einer Durchführung der Altschen Ideen, d. h. zu einer Begründung der Kunstkritik auf der Basis des Verstandes-

prinzips. Wenn das Kunstwerk eine Schöpfung des menschlichen Geistes ist, die zwar aus dem Gefühle hervorgeht und sich wieder ans Gefühl wendet, die aber doch auch unter der Herrschaft des Verstandes steht wie alle freien, bewußten Schöpfungen des Menschen, und wenn anderseits die Vollkommenheit oder Ungebrochenheit der Verstandesherrschaft einen Maßstab abgibt für die Wohlgefälligkeit des Werkes, dann ist die Kunstkritik innerhalb gewisser Grenzen eine einfache, selbstverständliche Sache. Je rationeller ein künstlerisches Produkt im Gedanken und in der Ausführung erscheint, für um so vortrefflicher wird es *ceteris paribus* gehalten werden müssen.

So weit wäre alles in schönster Ordnung. Aber eine Flut von Schwierigkeiten bricht nun herein, wenn man sich die Natur des künstlerischen Bildens näher vergegenwärtigt und hiernach sich darüber klar zu werden sucht, ob es möglich ist, das Verständige oder Unverständige in der Kunst stets mit Sicherheit zu erkennen und festzusetzen. Ich habe soeben gezeigt, daß die Anwendung des Kriteriums der Verstandesgemäßheit durch die Freiheit des Kunstschaffens bedingt wird, — die Freiheit nämlich in dem Sinne, daß die Kunst eine Produktion des intelligenten menschlichen Willens ist. Allein die Freiheit des künstlerischen Bildens geht viel weiter; sie besteht nicht bloß darin, daß die Produktionskraft des Künstlers mehr als bewußtlos schaffende Natur ist, sondern sie schließt dort, wo das Bilden in der Hauptsache ein Abbilden ist, außerdem das Recht zu den weitgehendsten Veränderungen und Umgestaltungen der natürlichen Muster ein. Ohne solche Umgestaltungen wären schon vermöge ihres Materials die Künste überhaupt nicht denkbar. Fürs Erkennen bewährt sich der gesunde Verstand in der richtigen, getreuen, unverfälschten Auffassung der Dinge, d. h. in dem, was ohne die Zweifel der Erkenntnistheorie allgemein als solche Auffassung gilt, und sind seine Bemühungen auf die Erzeugung der genauesten, sachgemäßesten Vorstellungen gerichtet, die eine *conditio sine qua non* auch für das seines Erfolges sichere Wollen bedeuten. Im theoretischen wie im praktischen Leben bietet sich also dasselbe Kennzeichen der Verständigkeit. Für die Kunst jedoch ist dieses Merkmal unbrauchbar, wie eben die mannigfachen Umwandlungen der Vorbilder lehren. In der Tat bringt schon die Konvention, die in jeder Kunstweise liegt, eine Reihe größerer oder geringerer Abweichungen von der Realität der Dinge mit sich. Wenn der Bildhauer lebendige Menschen in totem Stein darstellen und sie des Lebens und der Farbe berauben, der Maler seinen Gegenständen zwar die Farbe lassen, aber dafür die Körperlichkeit nehmen, der Zeichner gar die farbenbunte, nach allen Raumrichtungen ausgedehnte Welt mit schwarzen Strichen auf einem flachen, weißen Papierblatte wiedergeben, der Epiker seine Personen in Versen reden lassen, der Dramatiker die Einbildung von uns fordern darf, daß zwischen Ereignissen, die sich auf der Bühne in wenig Minuten folgen, Jahre oder Jahrzehnte verflossen seien, dann muß man es wohl aufgeben, die Kunstanschauung unter dieselben Verstandesnormen beugen zu wollen wie die Anschauung der Dinge im gemeinen Leben.

Vollends aber enthüllt sich der gewaltige Umfang der künstlerischen Lizenz, wenn man sich erinnert, daß die Kunst nicht nur mit den unaufhebbaren, in Material und Technik begründeten konventionellen Formen die Imagination in Anspruch nimmt, sondern daß sie auch sonst das Reich der ungebundenen, frei schaffenden Phantasie ist. Das Eine hängt übrigens mit dem Anderen zusammen. Die allgemeinste künstlerische Konvention, derzufolge wir von jedem Werke der imitativen Kunst nur Schein, nicht aber Realität verlangen und erwarten — Imitation ist nicht Reproduktion —, ermächtigt offenbar die Phantasie, in keckem Fluge zu schweifen, wohin es ihr beliebt, vorausgesetzt bloß, daß sie von ihrem Hauptziele nicht gänz-

lich abkommt, und sich also jener Zügel zu entledigen, denen sie inmitten der vollen, leibhaftigen Wirklichkeit gehorchen müßte. »Ich will ja ohnedies nicht, daß du dran glaubst, und ich weiß, daß du es nicht tust«, darf der Künstler dem entgegenrufen, der etwas in dem Kunstwerke unnatürlich und unglaublich findet. Jede künstlerische Darstellung ist bloß eine teilweise Wiederholung des darzustellenden Objekts: — auf wie viel Teile sich die Imitation erstrecken soll, das steht in dem Belieben des Künstlers, und nach diesem Belieben hat sich die Kunstanschauung zu richten. Es gibt darum keinen falscheren Satz als denjenigen, welchen der kühle französische Gesetzgeber der Poesie den Phantasten zur Warnung vorgehalten hat: »*L'esprit n'est ému de ce qu'il ne croit pas.*« Wäre das richtig, dann wäre über die Dichtkunst im ganzen und keineswegs über die Wunder- und Zauberpoesie allein der Stab gebrochen. Ein Roman ohne historische Grundlage und selbst ein historischer Roman in den sämtlichen Partien, in denen er nicht streng historisch ist, könnte dann so wenig eine Wirkung tun wie die närrischeste Spukgeschichte. Denn alle, die eine belletristische Erzählung lesen oder der Aufführung eines Theaterstückes beiwohnen, wissen, daß die Begebenheiten, die ihnen geschildert und auf der Bühne vorgeführt werden, nicht wirkliche Begebenheiten sind, geradeso wie alle, die ein Porträt ansehen, wissen, daß das Gemälde nicht die dargestellte Persönlichkeit selber ist. In Wahrheit kann auch nur die bornierteste Philistrosität oder eine mit Mangel natürlichen Kunstsinnes einhergehende Verbohrtheit, wie sie im Altertum Plato ausgezeichnet hat und in unseren Tagen Dühring auszeichnet, die Märchendichtung verurteilen und den Künstlern die Befugnis des Ersinnens außernatürlicher Wesen und Kräfte streitig machen. Und was der Einbildungskraft des Dichters gestattet ist, kann selbstverständlich der des bildenden Künstlers in gewissen, von Dubos schon angedeuteten Grenzen ebenfalls nicht verwehrt werden. Brauchen nun aber Maler und Poeten nicht einmal die Naturgesetze zu respektieren, dann muß man erst recht fragen, wo in der Kunst der »Verstand« endet und jene »Unvernunft« beginnt, vor der der Künstler sich hüten soll, weil sie die Wirkung seiner Schöpfungen beeinträchtigt. Alt gibt S. 63 selber zu, daß sich die starke künstlerische Persönlichkeit, deren Siegel einem Werke erst den höchsten Preis verbürgt, auch in ungewöhnlicher Kraft der Phantasie äußert. Aber hat er damit nicht schon die ganze Schwierigkeit der Durchführung seines Verstandes- und Verständigkeitsprinzips anerkannt? Denn lehrt man nicht bereits die Schuljungen, die Phantasie sei die Fähigkeit veränderter Vorstellungsreproduktion — eine Fähigkeit, die um so größer erscheint, je größer die Veränderungen sind, welche sie an den Sinneswahrnehmungen und deren Erinnerungsbildern vornimmt? Verstand und Phantasie stellen also in einem gewissen Grade Antagonisten dar, wenigstens dann, wenn man sich an die künstlerische Phantasie hält und jenes Vermögen des intuitiven Erfassens verwickelter Zusammenhänge, das wissenschaftliche Phantasie genannt wurde, aus dem Spiele läßt.

Würde man aber auch mit all diesen Bedenken fertig und gelänge es, auf einwandfreie Art zu bestimmen, was in der Kunst als »verständig«, was als »unverständig« zu gelten habe, so taucht doch noch von anderer Seite her eine Schwierigkeit auf, deren Gewicht so groß ist, daß man zunächst den ganzen Altschen Versuch einer Begründung der normativen Ästhetik für verlorene Mühe erklären möchte. Das tückische Dilemma, welches die Lösung des Problems der Geschmacksregeln überhaupt unmöglich zu machen schien, erhebt sich mit seinen Vexationen auch angesichts dieses speziellen Versuches und schleudert uns auf den Ausgangspunkt unserer Betrachtungen zurück, — auf den Punkt, den zu überwinden die eigentliche Aufgabe der normativen Ästhetik ist. Denn es unterliegt ja keinem Zweifel,

daß die Norm der Verständigkeit wirklich das Gepräge einer Geschmacksregel hat, im Gegensatze zu solchen nur den Künstler angehenden technischen Regeln, welche die Mittel zur Erzielung eines gewissen materiellen Effekts bezeichnen und die man Kunstregeln im engeren Sinn nennen könnte. Kein Mensch, der etwas von Kunst- und Literaturgeschichte weiß, wird behaupten, daß die »unverständige« Kunst immer aus Mangel an Kraft zu rationeller Erfindung und Darstellung oder aus Scheu vor den Schwierigkeiten solch verstandesgemäßen Schaffens, kurz immer aus Ungeschicklichkeit, Bequemlichkeit oder Leichtsinn entspringt, daß in keinem Falle ein besonderer Geschmack des Künstlers und seines Publikums an ihr Schuld trägt. Der französische Klassizismus hätte nicht mit so lauter Stimme Natürlichkeit gepredigt und Verständigkeit dabei im Sinne gehabt — faktisch stehen bei Boileau »*nature*«, »*raison*« und »*bon sens*« beliebig für einander und dank dem Wesen der imitativen Künste wird das Vage des Ausdrucks nicht einmal sehr fühlbar —, dieser Klassizismus hätte anstatt der beständig wiederholten allgemeinen Maximen, die ohnedies den Künstler, wenn er vor eine konkrete Aufgabe gestellt ist, nur zu häufig im Stiche lassen, einfach eine Reihe technischer Anweisungen geboten oder sich begnügt, Aufmerksamkeit, Fleiß, Sorgsamkeit, Gewissenhaftigkeit den Dichtern, Malern und Bildhauern einzuschärfen, wenn die Probe am eigenen Gefühl des Künstlers zur Abweisung des Unverständigen jederzeit genügte. Aber jene Ästhetiker des ausgehenden 17. Jahrhunderts hatten guten Grund, sich gegen das Groteske und Unsinnige in der Kunst zu ereifern, da doch kurz vorher, wie die »*l'art poétique*« mit Bitterkeit klagt, ganz Frankreich, von den untersten Volksschichten bis hinauf zum Hofe, diesem Unsinn Beifall geklatscht hatte. Solange nicht die letzten Spuren einer solchen Geschmacksrichtung verschwunden waren, hätte es wenig genützt, den Künstlern die Pflicht vor Augen zu halten, daß sie der Welt kein Werk übergeben dürfen, mit dem sie selber unzufrieden sind: der eine oder andere wäre immer noch mit einer Schöpfung, die den »*bon sens*« beleidigt, der »*nature*« und »*raison*« Trotz bietet, ehrlich und herzlich zufrieden gewesen. Es ist also nicht richtig, ganz allgemein zu sagen, daß das Verstandesgemäße durch sich selber gefällt, das Verstandeswidrige ebenso mißfällt. Wenn zu dem Verstandeswidrigen auch das Dunkle, Mysteriöse, Geheimnisvolle gerechnet werden muß, dann hat, wenigstens nach H. v. Steins Auffassung, schon Bouhours in der »*délicatesse*« ein ästhetisches Prinzip aufgestellt, welches die Gültigkeit der Boileauschen Normen bedenklich einschränkt, und wenn das Wunderbare, Zaubermäßige gleichfalls eine Art des Verstandeswidrigen ist, dann hat die englische Poesie und die dieser angepaßte Ästhetik, deren Stimmführer Addison die Freude an Märchendichtungen als ein kostbares, unveräußerliches Nationalgut der Briten rühmte, die Bon-sens-Lehre nach einer anderen Richtung über den Haufen geworfen. Unsere Zeit aber, die Zeit der unverständlichen und grell phantastischen Poeten und der symbolistischen Maler, begeistert sich für Werke, in denen beide Formen des Irrationellen, das Märchenhafte und das Geheimnisvolle, gepaart sind; sie billigt, ja bewundert eine Kunst, die in der Periode des Klassizismus der schwersten Ächtung anheimgefallen wäre; sie fordert den »*bon sens*« und die »*raison*« in so schroffer, rücksichtsloser Weise heraus, daß — Alt eben Gelegenheit fand, sein Buch zu schreiben. Und hier zeigt sich wieder in vollster Schärfe das oben erwähnte Dilemma. Entweder ist das Wohlgefallen an verständiger Kunst ein durchaus allgemeines — diesfalls aber könnte es keine ästhetische Vorliebe fürs Irrationelle geben und hätte niemand Anlaß, eine solche Geschmacksrichtung zu bekämpfen, das Verstandesprinzip könnte auch gar nicht zur Norm gemacht werden, weil es sich von selbst immer und überall durchsetzte —; oder die reine Natürlich-

keit der Vorwürfe, die Klarheit, Bestimmtheit und Folgerichtigkeit der Auffassung erfreuen sich doch nur des Beifalls einer gewissen Anzahl von Personen, in welchem Falle es wieder unbegreiflich erscheint, woher diese Personen das Recht nehmen, ihre individuelle Gefühlsweise auch von den übrigen Menschen zu fordern. Selbstverständlich trifft in Wahrheit die zweite Voraussetzung zu: es hängt ganz von der Eigenart des Kunstgenießenden ab, in welchem Ausmaße der Künstler sein Erzeugnis mit irrationellen Elementen durchsetzen darf, ohne den Genuß zu beeinträchtigen; ein Grad von Phantastik, der dem einen das ganze Werk verleidet, stört den anderen nicht im mindesten; die Empfindlichkeit für Verstandesverletzungen hat die mannigfachsten Abstufungen, und der strenge Gesetzgeber der rationalistischen Ästhetik, Boileau, selbst würde z. B. in den Augen Dührings als Apostel der Unvernunft erscheinen, da er die reichlichste Verwertung der griechisch-römischen Mythologie nicht nur zuließ, sondern geradezu empfahl, also eigentlich nur die neu erfundenen, nicht aber die alten, überkommenen Märchen verpönte. Wer nun das Verstandesgemäße schätzt, weil er angenehm davon berührt wird, der wird hierin freilich nicht nur einen allgemeinen Maßstab für den ästhetischen Reiz zahlreicher Gegenstände besitzen, sondern er wird, wie die Erfahrung lehrt, auch das ästhetische Fühlen anderer Menschen mittelbar danach einschätzen und einen Geschmack für schlecht erklären, welcher sich stumpf zeigt in der Würdigung des Klaren, Durchsichtigen, Konsequenten, die vertrauten Züge der Wirklichkeit an sich Tragenden, oder welchem gar die Hinneigung zum Konfusen, Phantastischen und Unnatürlichen innewohnt. Die Frage ist lediglich die, ob eine solche Geschmackskritik auch einen Sinn hat. Und da muß doch abermals — und wäre es zum tausendsten Male — daran erinnert werden, daß jedes ästhetische Urteil die augenblickliche Gefühlsreaktion und zunächst nur diese Reaktion verkündet, daß sich das Gefühl aber schlechterdings nicht kommandieren läßt. Auf diese Grundwahrheit kommt man immer wieder zurück; an ihr muß man sich stets von neuem orientieren; sie heißt es bei jeder entscheidenden Wendung vor allem andern beherzigen. Wenn also der eine fürs Einleuchtende und Regelrechte, der andere fürs Dunkle und Bizarre schwärmt, so handelt es sich im Grunde lediglich darum, ob auch die letztere Schwärmerei ehrlich und aufrichtig, nicht bloß vorgetäuscht, eingebildet oder suggeriert ist, mit anderen Worten: ob die entsprechenden Schätzungen tatsächlich im Gefühl wurzeln. Ist dies aber der Fall, dann kann man die »Richtigkeit« der Urteile nicht wohl in Abrede stellen. Personen von solcher psychischer Artung würden im Gegenteil eine grundlose, falsche und unrichtige Behauptung aussprechen, wenn sie, irgend welchen Autoritäten nachschwätzend, dasjenige schön nennen wollten, was ihnen bei völliger Ehrlichkeit gegen sich selber und bei scharfem Hinhorchen auf das eigene Innere mißfällt oder zum mindesten gleichgültig ist. So hat es denn wirklich den Anschein, als wenn man mit der Heranziehung des Verständigkeitsprinzips wieder nicht weiter komme als zur Beleuchtung des Faktums, daß gewissen Leuten eine gewisse Gefühlsweise eignet, und bestenfalls noch des weiteren Faktums, daß die Betreffenden diese ihre Weise auch den anderen Leuten zur Pflicht machen; aber ein derartiges Aufdrängen des eigenen ästhetischen Geschmacks scheint um nichts besser berechtigt als das so häufig wahrzunehmende Aufdrängen des physischen oder »Gaumengeschmacks«, — um nichts besser als das Verlangen, daß die eigenen Lieblingsspeisen auch für andere Menschen Leckerbissen sein sollen. Und nach alledem möchte man sich stark versucht fühlen, die Frage, ob der von Alt eröffnete Weg zu einer haltbaren, einwandfreien Begründung der normativen Ästhetik führt, unbedingt zu verneinen.

Nichtsdestoweniger lehrt eine tiefer grabende Untersuchung, daß diese Entscheidung voreilig wäre und daß es um die Sache Alts keineswegs so schlimm steht, wie beim ersten Hinsehen geurteilt werden müßte. Die psychologische Erklärung der Normen würde allerdings noch lange keine Sanktion sein, auch dann nicht, wenn neben dem individualpsychologisch begriffenen Inhalt der Normen, neben der Art des Geschmacks, der vorgeschrieben oder als der richtige hingestellt wird, auch die allgemeine Tendenz der Normengebung selbst und zwar diese aus der eben erwähnten Neigung, den eigenen Geschmack von jedermann zu fordern, verständlich gemacht würde. Allein jene Notwendigkeit, die ästhetischen Schätzungen als Tatsachen hinzunehmen und sich auf die Erklärung ihrer Verschiedenheit zu beschränken, gilt doch nur unter der doppelten Voraussetzung, daß man einer bestimmten, d. h. in einer gewissen Zahl von Kunstschöpfungen ein für allemal verwirklichten Kunst und einem ebenso bestimmten, d. h. in einer gewissen Zahl von Personen, deren Geschmack nicht weiter beeinflußbar ist, existierenden Publikum gegenübersteht. Beide Annahmen sind aber gleich unsinnig. Weder die künstlerische Produktion noch die Gefühlsrichtung des Publikums ist etwas unabänderlich Gegebenes. Die Kunst ist nicht endgültig in einer abgeschlossenen Summe von Werken realisiert und sie wird nicht einer abgeschlossenen Summe von Individuen mit fixen ästhetischen Anlagen zum Genusse dargeboten. Jeden Tag vielmehr werden neue Kunstwerke geschaffen, und in hundert und hundert Fällen überzeugt man sich, wie wandelbar unser Schönheitssinn ist, wie wir allmählich im Laufe der Jahre dasjenige bewundern lernen, was uns ehemals kalt gelassen, und wie der reife Mensch mitleidig-spöttisch die Achseln zuckt über Dinge, die den Knaben in helles Entzücken versetzt hatten. Die Aufstellung von Normen findet nun aber überhaupt nicht im Hinblick auf das Vergangene und das vollendete, unwiderrufliche Gegenwärtige, sondern stets im Hinblick auf das Zukünftige statt. Jedes »es hätte so sein sollen« oder »es sollte so sein« schöpft seine tiefste Berechtigung nur aus dem stillschweigend darin liegenden »es soll künftig so sein«. Selbst in der sittlichen Sphäre lassen sich die Begriffe von Verantwortlichkeit, von Schuld und Verdienst gegenüber deterministischen Zweifeln nur durch die Erwägung aufrecht halten, daß eben diese Begriffe mit den an ihnen hängenden Gefühlskräften mächtige, unentbehrliche Bestimmungsgründe des Willens sind. Infolgedessen wird die Einsicht in die innere Notwendigkeit der menschlichen Entschließungen durch sie nicht bloß nicht verleugnet, sondern im Gegenteile bekräftigt, erhärtet und erscheinen sie selber aus dem Boden solcher Einsicht hervorgewachsen. Dubuissons *»responsabilité est intimidabilité«* ist der schönste, bündigste Ausdruck dieses Verhältnisses.

Faßt man aber die Frage, ob sich das Verständigkeitsprinzip zur Grundlage einer normativen Ästhetik eigne, von dieser Seite auf, so wird die Antwort wesentlich anders als vorhin lauten müssen. Die Kritik wird zwar nicht den törichten Anspruch erheben dürfen, die bereits gefällten Kunsturteile wegen des Widerstreits mit der Norm als »falsch« zu erweisen, obschon sie aufrichtig, dem wirklichen Fühlen gemäß sind, aber sie wird befugt sein, durch Festhalten an der Verständigkeitsnorm einerseits das künstlerische Schaffen zu beeinflussen und anderseits das Publikum ästhetisch zu schulen. Mittels jener allgemeinen Wertkriterien, die schon der Platonische »Protagoras« andeutet, die sodann Shaftesbury und Maupertuis erfolgreich benutzt haben und deren exakte Herausarbeitung Benthams besonderes Verdienst ist, lassen sich dann recht wohl allgemeine ästhetische Normen begründen, und es ist durchaus nicht ausgeschlossen, daß innerhalb dieser Normen die Verstandesmäßigkeit geradeso, wie es Alt wünscht, zu ihrem Rechte

kommt. Sei es, daß eine verständige, dem Unnatürlichen, Wirren, Verschrobenen aus dem Wege gehende Kunst eine größere Zahl von Menschen anzuziehen und zu befriedigen vermag, sei es, daß der, welcher dank seiner ästhetischen Erziehung befähigt wurde, diese Kunst zu schätzen, aus ihr volleren, reineren, tieferen Genuß schöpft, als sich aus Werken entgegengesetzten Charakters demjenigen erschließt, in dessen Geschmacksrichtung eine Vorliebe für solche Werke liegt, sei es, daß die Freude an verstanddurchleuchteten Kunstschöpfungen von längerer Dauer ist und nicht so rasch der Abstumpfung und der Übersättigung Platz macht wie das Gefallen an den Erzeugnissen der tollen, phantastischen Laune, sei es endlich, daß die Kunst, der Alt das Wort redet, von selber dort überall blüht, wo die für den Fortschritt des Menschengeschlechtes unerläßliche, somit auch im ethischen Interesse zu fordernde rationelle Geisteshaltung eine Nation auszeichnet, so daß vermöge der inneren Gesetzmäßigkeit des Seelenlebens allgemeine intellektuelle Gesundheit und natürlich-verständige Kunstpflege zusammengehören und jene unweigerlich diese mit sich bringt, — in allen Fällen wäre eine normative Ästhetik, die dem Verstande in weitestem Umfange die Herrschaft über das künstlerische Schaffen einräumt, vollkommen gerechtfertigt. Unter den ersteren drei Voraussetzungen müßte nach Kriterien, welche ich »endogene ästhetische Wertmaßstäbe« genannt habe, unter der vierten nach einem »exogenen Kriterium« die verständige der verstandeswidrigen Kunst vorgezogen werden, d. h. dort würde die Rücksicht auf Verbreitung, Intensität, Reinheit und Dauer der ästhetischen Lust selbst, hier das sittliche Gebot, dem sich jede Lebensmacht unterzuordnen hat, die Wertschätzung bestimmen. Es leidet nun aber keinen Zweifel, daß bis zu einem gewissen Grade diese sämtlichen Voraussetzungen, die hier zunächst als bloße Möglichkeiten genommen wurden, zutreffen und dem wirklichen Sachverhalte entsprechen. Zumal jene Art der Abkehr vom Verstandesgemäßen, die Alt in erster Linie bekämpft und deren innerstes psychologisches Wesen sich auf das Verlangen nach stetem Wechsel in der Art der Kunsteindrücke zurückführt, erscheint in doppelter Hinsicht als eine unvorteilhafte Disposition. Ob Neuheit nun eine Spezialform der Schönheit ist — der Gedanke hat für den philosophischen Laien etwas Paradoxes, ja fast Absurdes — oder gleich der Größe und Erhabenheit von der eigentlichen Schönheit getrennt werden muß, wie Addison wollte, oder der Auffassung Crousazs entsprechend überhaupt keinen selbständigen ästhetischen Wert begründet, sondern für den Genuß des Schönen nur auxiliäre Bedeutung hat, jedenfalls dürfte der Reiz des Neuen, obschon ihn Burke an die Spitze der ästhetischen Prinzipien gestellt hat, nicht von solcher Stärke sein, daß die aus ihm allein entspringenden Lustgefühle sich an Intensität mit denjenigen messen können, zu welchen verschiedene im ästhetischen Objekt liegende Momente beitragen. Zweitens aber bringt die ausschließliche Lust am Neuen naturgemäß fortwährende Unterbrechungen durch Perioden des Überdrusses und der Gefühlsöde mit sich: die rasche Abstumpfung der Emotionen, welche von bestimmten Gegenständen ausgelöst werden, ist ja offenbar nur die andere Seite der vorwiegenden Empfänglichkeit für neue Reize, und bei Menschen, welchen das Neue lediglich um seiner Neuheit willen und fast nichts anderes als dieses gefällt, wird sich unausbleiblich in kurzen Zwischenräumen Ekel an der Kunst, zum mindesten Gleichgültigkeit gegen sie einstellen, wofern sie nicht durch stete Änderung der Stoffe und Manieren davor geschützt bleiben. Die prinzipielle und methodische Ausbildung des Geschmacks nach dieser Richtung erscheint aber um so bedenklicher, je größer gerade bei der ästhetischen Lust die Gefahr der Abstumpfung, je falscher in der sonst klassischen Definition des Schönen, welche Zonaras gegeben, die Bestimmung »οὐδέποτε ἀμβλυνόμενον κόρῳ« ist, wiewohl

beinahe alle Ästhetiker bis auf Jouffroy den Irrtum des Stoikers geteilt haben. Hätten also die Modernen recht und dürften ihre Versicherungen wörtlich genommen werden, wonach jeder Kunstgenuß wesentlich auf der Wirkung eines neuen Reizes beruht — Alt nennt insbesondere Göller und Hirth als Vertreter einer solchen Auffassung —, so wäre es um die Kunst und um die Dauerhaftigkeit des Wertes ihrer Schöpfungen recht traurig bestellt. Die Künstler würden sich zu einer wilden Jagd nach Bizarrerien, zu einem Wettlauf im Erfinden immer neuer und immer tollerer Konventionen genötigt sehen, damit das Publikum an ihren Werken wenigstens zeitweilig Geschmack fände. Alle Augenblicke müßte das Strohfeuer der Kunstbegeisterung wieder entfacht werden, um nicht zu erlöschen und frostiger Gefühllosigkeit zu weichen, während eine stetige Flamme das Gemüt derjenigen erhellt und wärmt, die am Kunstwerke noch anderes als das Absonderliche, bisher nicht Dagewesene zu schätzen wissen. Und weil nun die rationelle Zergliederung der Kunsteindrücke das Gesamtgebiet dieses Andern feststellt, von dem kraft psychologischer Gesetze die nicht modern-künstlerisch erzogenen Menschen affiziert werden, so erklärt sich auch die anscheinende, im obigen dargelegte und berichtigte Konfusion der Begriffe. Die besondere Eigentümlichkeit des Gegners, gegen den Alt sich wendet, macht sein Vorgehen verständlich. Die erste und eigentliche Konfusion ist auf Seite dieses Gegners zu suchen. Man hat nicht nur in wunderlicher Selbsttäuschung alle ästhetischen Prinzipien geleugnet, da man doch das Addison-Burke-Crousazsche Neuheitsprinzip in exklusivster Weise geltend machte und ihm gemäß die ganze Kunst behandelt sehen wollte, man hat auch noch den weiteren Fehler begangen, die eigene psychische Organisation, die eben durch die Sucht nach dem Neuen gekennzeichnet ist, zu verallgemeinern und den kunstgenießenden Menschen ohne Ausnahme anzusinnen. Nicht also die Abwesenheit jeder kunstästhetischen Theorie, ein Standpunkt, für den es keine psychologisch-ästhetischen Gesetze und keine darauf beruhenden Normen des Kunstschaffens gibt, tritt in Gegensatz zu einer Auffassung, die solche Gesetze und Normen anerkennt, vielmehr lehnt sich die »Moderne«, welche den Reiz der Neuheit zum kunstästhetischen Universalgesetz macht, gegen die wissenschaftliche Ästhetik auf, die, gestützt auf die psychologische Erfahrung der weitaus überwiegenden Mehrzahl der Menschen, eine ganze Reihe von Geschmacksgesetzen als Ergebnis der Analyse dieser Erfahrung feststellt. Es liegt aber, wie gezeigt, in der Natur der Sache, daß die Kunst den Anforderungen der »Moderne« nur durch das Erfinden phantastischer, unerhörter Gegenstände und abenteuerlicher Kompositionsweisen, unsinniger, unverständiger Manieren gerecht zu werden vermag. Daher darf denn auch Alt den Verstand in doppeltem Sinne anrufen: — den Verstand, dem eine künstlerische Darstellung nicht hohnsprechen kann, ohne daß zugleich das ästhetische Gefühl von solcher Verhöhnung des gesunden Sinnes peinlich berührt wird, und fürs zweite jenen Verstand, der als Organ der philosophischen Ästhetik auf dem Wege der Zergliederung der Kunsteindrücke die tatsächliche Wirksamkeit der mannigfachen, von der »Moderne« stillschweigend oder ausdrücklich in Abrede gestellten psychologisch-ästhetischen Prinzipien nachweist, durch die Einsicht in die psychologischen Bedingungen des Kunstgenusses aber von selbst auch praktische Regeln, Vorschriften für das künstlerische Schaffen gewinnt. Das ist der Schlüssel zum Verständnisse der Altschen Schrift, das Geheimnis ihrer Anlage und des Zusammenhangs ihrer Betrachtungen. Damit lösen sich die auf den ersten Blick befremdenden, scheinbaren Widersprüche, und das Ziel des ausgezeichneten Schriftstellers, die Verteidigung der alten Kunst und der ihr entsprechenden, auch diese Kunst erklärenden Ästhetik gegen die neueste Kunst und die neue Ästhetik, wird vollends

erreicht durch die Erwägungen, die früher bloß skizziert wurden, die sich jedoch unschwer weiter ausspinnen lassen und die zur Überzeugung führen, daß die Kunst nach dem Herzen der »Moderne«, jene Kunst, deren einzige oder hauptsächliche Triebfeder in allen Entwicklungen der Drang nach Neuem, nach Abwechslung ist, ohne Frage eine Verarmung und Verflachung der ästhetischen Genüsse bedeutet. Es ist wahr: Alt hat diese Überlegungen nirgends gepflogen; er hat höchstens ganz zum Schlusse seiner Schrift auf den exogenen, ethischen Wertmaßstab hingedeutet, indem er als notwendige Konsequenz der biologischen Kunstanschauung Konrad Langes die Folgerung bezeichnet, »daß die Beschäftigung mit einer depravierten oder depravierenden, schlechten oder herabziehenden Kunst nur eine Verschlechterung der Gattung und ihrer Geistesgaben oder Gefühle herbeiführen könne«, und hinzufügt: »Das aber wäre die Feststellung der Notwendigkeit einer normativen Ästhetik. Was für eine Kunst wir zu genießen vorziehen, darauf kommt es an.« Allein gerade angesichts dieses Zusatzes darf man wohl vermuten, daß die richtige Problemlösung ihm überall als Motiv der Gedankenentwicklung vorschwebte, und jedenfalls lassen sich mittels der Konzeptionen, in welchen die Lösung besteht, seine eigenen Raisonnements auf eine Weise ergänzen, die den letzteren nicht den mindesten Zwang antut, trotzdem aber alle Lücken der unmittelbar vorliegenden Argumentation ausfüllt, alle Widersprüche beseitigt und damit seinen positiven Aufstellungen eine Solidität verleiht, welche zu erschüttern nicht leicht sein dürfte.

Ein philosophisch ungeschulter Leser könnte nun vielleicht zweifeln, ob es wirklich keine andere Lösung der Frage, keine direktere, einfachere Sanktion der kunstästhetischen Normen gebe. Die Grundsätze, deren ich mich hier bedient und die ich schon früher in dieser Zeitschrift als die allein zulässigen Prinzipien der Wertbestimmung von Kunsturteilen knapp entwickelt habe, muten ja unstreitig etwas abstrakt und theoretisch an. Anderseits liegt es nahe, einen sehr konkreten Gesichtspunkt für die Möglichkeit von Unterscheidungen und Gradabstufungen bezüglich des Kunstgeschmacks schon darin zu finden, daß nicht nur die ästhetischen Schätzungen seitens des großen Publikums und seitens der Künstler bekanntlich vielfach auseinandergehen, sondern daß auch der Laiengeschmack selbst mit Erweiterung der Kunstanschauung und mit zunehmender Übung im Auffassen von Kunstwerken sich allenthalben ändert. Da braucht man, so scheint es, nur die alte sokratische Betrachtungsart zu erneuern und auch im Bereiche der Kunst die Fähigkeit des richtigen Urteilens denjenigen zuzuerkennen, welche die Sache, d. h. die Kunst gelernt haben, und denjenigen abzusprechen, die diesen Kundigen als Unkundige gegenüberstehen. Indes liegt die Sache doch nicht so einfach. Wenn bei Sokrates selber die Identifikation des Tugendhaften mit dem Menschen, der gelernt hat oder weiß, was die Tugend ist, im Hinblick auf das Wesen sittlicher Gesinnung bis zum Komischen naiv anmutet, so wäre die auf Grund einer analogen Vorstellungsweise versuchte Erhebung des Künstlergeschmacks zur Norm für die Kunstschätzungen nicht minder verkehrt und lächerlich. Die Kunst verstehen heißt doch nicht bloß ihre Technik sich zu eigen gemacht haben, sondern vor allem begreifen, was die Aufgabe, das Ziel der Kunst ist. Und dieses Ziel kann, soweit es sich nicht mit den Absichten deckt, welche Wundts Völkerpsychologie auf das gründlichste bloßgelegt hat, schlechterdings in nichts anderem als dem ästhetischen Genusse gefunden werden. Gefällt also das Kunstwerk nicht, verschafft es nicht den Genuß, den man von ihm erwartet, dann hat es seinen Zweck verfehlt, wie virtuos gleich sein Urheber die Technik beherrschen möge, und ist sonach dieser Urheber selbst ein »Unwissender« und »Unkundiger«. Daß die Meinung des Künstlers, der die Kunst »gelernt« hat, von vornherein am meisten Glauben und Zutrauen

verdiene, darf man schon deshalb nicht sagen, weil es sich hier überhaupt nicht um theoretische Meinungen, sondern um Urteile handelt, die unmittelbar dem Gefühle entspringen. Nur in der Frage nach den Herstellungsmitteln, deren das Werk bedurfte, ist also der Künstler kompetent, — kompetenter als die anderen Leute, nicht aber in der Entscheidung über die Vortrefflichkeit, den Wert, die Schönheit des Werkes. Auch die Überzeugung, daß künstlerische Tätigkeit im ganzen der Menschheit zum Segen gereiche, könnte die Superiorität eines etwaigen einheitlichen Künstlergeschmacks über den der Laien, wo der erstere mit dem letzteren in Widerstreit gerät, offenbar nicht hinlänglich begründen. Ist es wünschenswert, daß die Gesellschaft von dem primitiven Zustande, in welchem den Künsten nur ein schmaler Raum gegönnt und eine bloß dienende Funktion zugewiesen wird, zu einer intensiveren Kunstpflege und zu einer Selbständigmachung der Kunst durch Herausbildung eines eigenen Künstlerberufs fortschreite, so muß man freilich auch allfällige unvermeidliche Absonderlichkeiten des Schönheitssinnes der Künstler als Nebenerfolg der Entwicklung gutheißen oder richtiger mit in den Kauf nehmen; aber man täte dies unter der selbstverständlichen Voraussetzung, daß diese Abweichungen von der sonst verbreiteten Gefühlsweise Ausnahmen sind und daß im ganzen der Geschmack der Künstler mit dem der Laien übereinstimmt. Denn eben nur in diesem Falle ist die Kunst als ein Mittel der Vermehrung und Läuterung der ästhetischen Genüsse des Menschengeschlechts wertvoll. Man kommt also bestenfalls und zwar wieder unter Verwendung jener vorhin bezeichneten universellen Maßstäbe dahin, dem aparten Künstlergeschmacke, soweit er wirklich mit dem Berufe zusammenhängen und eine Folge der selbständigen künstlerischen Betätigung sein sollte, eine Art besonderen Rechtes noch neben demjenigen, auf das schließlich jede ästhetische Disposition Anspruch hat, zuzubilligen; ihm jedoch an sich ein höheres Recht einzuräumen als dem Schönheitssinne der übrigen, wäre um so törichter, in einer je auffälligeren Minderzahl die Künstler gegenüber den anderen, nicht kunstübenden Menschen naturgemäß bleiben müssen. Wenn das Werk dem Einen, der es hervorgebracht hat, gefällt und den Hunderten und Tausenden, die kommen, es zu beschauen oder anzuhören, mißfällt, wie kann da der Eine es wagen, sein Gefühl für richtig, das der Tausende für falsch zu erklären? Und wie kann man auf die dereinstige Umkehrung dieses Verhältnisses, auf weiteste Verallgemeinerung des spezifischen Künstlergeschmacks, falls es einen solchen gibt, hoffen, da es doch nie gelingen wird, die Gesamtheit oder auch nur die Majorität der Menschen zu Künstlern zu machen? Die richtige, natürliche Tendenz scheint gerade umgekehrt dahin zu gehen, daß sich der Schönheitssinn der Künstler immer vollkommener dem des Publikums anpaßt, weil das Kunstwerk eben nicht bloß einer egoistischen Laune sein Dasein dankt, sondern möglichst vielen Personen einen möglichst reinen und lebhaften Genuß zu bereiten seinem Wesen nach bestimmt ist. Und wenn dessen ungeachtet diese nicht widerlegbare theoretische Folgerung von dem gesunden Menschenverstande Lügen gestraft wird, der nicht aufhört, jenen Geschmack, welcher der reicheren und volleren Entfaltung des künstlerischen Lebens entspricht, als den besseren, geläuterteren anzusehen und die Künstler mit der Aufgabe der ästhetischen Erziehung, Heranbildung und Emporhebung der großen Menge zu betrauen, so erklärt sich dies aus der dunklen Einsicht, daß nach dem Wirksamkeitsgrade der eigentlichen ästhetischen Prinzipien der mannigfach wechselnde Künstlergeschmack sich gar nicht von dem ebenso ungleichartigen und in sich gespaltenen Laiengeschmack unterscheidet, daß aber wohl die Pflege der bildenden Kunst zu einer Schärfung und Verfeinerung der Anschauungskräfte führt. Die Prämisse jener Folgerung ist also falsch. Der Künstlergeschmack

ist nicht ein fester Schönheitssinn, der von besonders wertvollen Tendenzen beherrscht würde — nirgends streitet man ja so heftig über das Recht der einzelnen Tendenzen wie in Künstlerkreisen —, er ist einfach der Schönheitssinn der besser, richtiger sehenden Menschen, welcher jedoch in seiner inneren Struktur, bezüglich seiner Grunddispositionen die größten Verschiedenheiten aufweist. Die Erwerbung der Gabe, genau zu sehen, vor allem sich über die wirklichen, unmittelbaren Gesichtseindrücke gute Rechenschaft zu geben, entspricht nun aber selbstverständlich dem Interesse der allgemeinen Geistesbildung.

Im übrigen wird bei dieser populären Auffassung, nach welcher man in der Zugehörigkeit eines bestimmten Geschmacks zum Künstlertum oder wenigstens zu künstlerischer Bildung ein Kennzeichen seiner Güte zu besitzen glaubt, auch noch nach anderer Richtung von den allgemeinen ästhetischen Wertkriterien, ohne daß man es weiß, Gebrauch gemacht. Es ist vor allem das Kriterium der ästhetischen Reinheit, das hier ins Spiel kommt — jenes eigenartige Schätzungsmittel, das gleichfalls als »endogen« bezeichnet werden könnte und doch von den anderen »endogenen« Maßstäben verschieden ist, weil man nicht auf Intensität, Dauer, Unlustfreiheit oder Verbreitung des ästhetischen Genusses achtet, sondern den ausgesprochenen, unverfälschten ästhetischen Charakter des Genusses schätzt, das also den Gedanken vom Werte des ästhetischen Lebens überhaupt zur Grundlage hat und insofern auf die exogenen, ethischen Maßstäbe zurückweist. Fortgesetzte Beschäftigung mit Kunstwerken oder gar eigene künstlerische Tätigkeit rückt nicht bloß zahlreiche reizvolle Züge, an denen der Unerfahrene vorübergeht, in den Brennpunkt der Aufmerksamkeit und erhöht so, wie gezeigt wurde, die Geschicklichkeit, Quellen ästhetischer Lust aufzuspüren, sondern steigert auch die Fähigkeit zu spezifisch ästhetischem Verhalten gegenüber dem Kunstwerke. Es ist kein Zweifel, daß vermöge des Hauptzweckes und der Hauptwirkungen der Kunst die aus ihr geschöpften Genüsse bei Personen, welche sich ganz ihr widmen oder zum mindesten durch vielfältige Anschauung in der Aufnahme ihrer Hervorbringungen geübt sind, eine höhere ästhetische Reinheit vor dem oft grob affektiven, oft stark persönlich gefärbten Genusse voraus haben werden, den der Mann aus dem Volke in den nämlichen Hervorbringungen sucht und findet, und man hat allen Grund, zu glauben, daß solche durch häufige und andauernde Kunstbetrachtung ästhetisch erzogene Personen auch zur gemeinen Wirklichkeit der Dinge leichter jene glückliche Stellung gewinnen können, welche Widerwillen, Verdruß und Pein wie mit Zauberkräften in still beseligtes Schauen verwandelt. Auf diese Weise erscheint die Bedingtheit des Geschmacks durch Kunstübung oder künstlerische Bildung allerdings als ein Vorzug und rechtfertigt es sich einigermaßen, daß man im gewöhnlichen Leben das Urteil der sogenannten Kunstverständigen für überlegen und mustergültig zu halten pflegt. Leute, die in irgend einem Falle den Geschmack der Kenner nicht teilen können, schämen sich förmlich dieses Umstandes und geben fast ohne Widerstreben zu, daß das Gewicht ihrer Schätzung, sei diese noch so bestimmt, durch ein noch so starkes Gefühl diktiert, nicht entfernt an das Gewicht des Eindrucks heranreiche, den die Künstler und »Sachverständigen« empfangen haben. Darin steckt nun freilich viel Naivität, viel unbewußte possierliche Neusokratik; aber gänzlich ist nach dem hier Auseinandergesetzten das Wertmerkmal des Ursprungs aus eigener Kunstpflege und reicher Kunstanschauung für die Geschmackskritik doch nicht von der Hand zu weisen, wenn es sich auch eine Ableitung aus den allgemeineren Kriterien gefallen lassen muß und erst durch diese und nur so weit, als es in ihnen seine Begründung findet, legitimiert scheint. Jedenfalls wird es unzählige Male benutzt; ja, man darf sagen, daß beinahe sämtliche Anhänger

der normativen Ästhetik stillschweigend oder mit bestimmten Worten sich seiner bedienen und die entsprechende Schätzungsart in Anwendung bringen.

Wer indes die Altschen Intentionen recht versteht und wer zugleich Einblick hat in die Künstler- und Kunstkennermeinungen der Gegenwart, der wird sofort begreifen, daß der Mannheimer Ästhetiker mit keinem Wertmaßstabe weniger anzufangen wüßte als mit diesem. Einerseits wendet sich seine Schrift ja gerade gegen die Künstler, die in souveräner Verachtung des Laienurteils dem Publikum alles zumuten zu können glauben, und ist es seine ausgesprochene Absicht, diesem Publikum das Recht auf die Entscheidung oder wenigstens Mitentscheidung darüber, was ihm geboten werden soll, also das Recht auf Bestimmung oder Mitbestimmung des guten Geschmacks zu revindizieren. Anderseits fehlt nach dem Stande des heutigen Kunstlebens auch die erste Vorbedingung für die Anwendung jenes Kriteriums. Denn die Regel, den Künstlergeschmack dem Geschmack des gemeinen Mannes vorzuziehen, hat doch nur dann einen Sinn und ist nur dann durchführbar, wenn sich wirklich ein bestimmter Geschmack hier und ein ebenso bestimmter dort gegenüberstehen. Das trifft jedoch, wie gesagt, überhaupt nicht zu und weniger als je in unseren Tagen, wo die modernen Künstler und Kunstfreunde alle Normen mit Ausnahme der einen, für immer neue Sensationen zu sorgen, über Bord werfen und also im eigentlichsten Sinne des Worts die Geschmacklosigkeit zum Prinzip erheben. Eine Abweichung von der bisherigen Art ist offenbar nach unzähligen Richtungen möglich, so daß in der Neuheitsforderung auch nicht der leiseste positive Wink für das künstlerische Schaffen, nicht der schwächste Anhaltspunkt zur Entdeckung bestimmter Ziele und Weglinien liegt. Das heißt: dem Geschmack der modernen Künstler, diese als Ganzes genommen, fehlt alle inhaltliche Bestimmtheit und er kann darum auch mit dem Geschmack des Volkes nur insoweit in Konflikt kommen, als der letztere an der alten, traditionellen Kunstweise hängt und Neuerungen als solchen, wie immer sie beschaffen sein mögen, widerstrebt. Nun wird aber der Verstand in Form des Vermögens wissenschaftlicher Analyse von Alt gerade deshalb als Retter aus dem Chaos beschworen, weil er die Gesetzmäßigkeiten des ästhetischen Gefallens feststellt und damit die Grundsätze oder vielmehr die Grundsatzlosigkeit der Moderne desavouiert, und ebenso wird auf der anderen Seite der gesunde Menschenverstand gegen die Normenleugner ins Feld geführt, weil dieser die Exzentrizitäten, zu welchen die blinde Neuerungswut treibt, verurteilt und als Narrheiten brandmarkt. Man muß daher sagen, daß der Verfasser, weit entfernt, die Norm der Übereinstimmung mit dem Künstlergeschmack ohne jede Einschränkung anzuerkennen, sein Verstandesprinzip in der doppelten Bedeutung, die er demselben gibt, vielmehr eben zu dem Zwecke aufstellt, die gelegentliche Unbrauchbarkeit jener beliebten, vielverwendeten Norm darzutun. Im ganzen und durchschnittlich ist es gewiß richtig, auf die Urteile der Künstler mehr zu geben als auf den Geschmack der Leute, die mit der Kunst nach keiner Richtung vertraut sind, mit anderen Worten: zu verlangen, daß sich auf dem Weg der Schulung des Auges dieser Geschmack mit jenen Urteilen in Einklang setze. Es versteht sich jedoch von selbst, daß an innerer Bedeutung das Wertkriterium des Zusammenstimmens mit dem Künstlergeschmacke weit hinter dem der Verständigkeit der Kunstschöpfung zurückbleibt und daß es daher überall fallen gelassen werden muß, wo seine Einhaltung eine Verletzung dieser wichtigeren und elementareren Norm mit sich brächte. Von dieser Überzeugung ist Alt durchdrungen; er baut, unbekümmert um den Anstoß, den er hiermit gerade bei den Künstlern unserer Zeit erregen mag, seine normative Ästhetik im wesentlichen auf der Basis des Verstandesprinzips auf, und er hat recht, es so zu halten.

Die Hindernisse, auf welche die Ausführung des Baues stößt, beweisen nicht, daß das Fundament schlecht gelegt wurde, mag ihre Überwindung noch so große Mühe kosten.

Das schlimmste dieser Hemmnisse — es wurde im voranstehenden zur Genüge beleuchtet — entspringt wohl daraus, daß im Reiche der Kunst Phantasie und Verstand sich in die Herrschaft teilen, und dies hängt wieder innigst mit der Tatsache zusammen, daß von der Kunst nicht oder wenigstens nicht unmittelbar und in erster Linie Erkenntnisziele verfolgt werden. Es ist ein Leichtes, das Verständige und das Unverständige dort zu scheiden, wo der Verstand seinem gewöhnlichen Geschäfte, der Gestaltung eines möglichst einfachen, geordneten, übersichtlichen und dabei doch auch möglichst getreuen und richtigen Bildes der Wirklichkeit, obliegt. Die Kunst aber will gefallen — ob durch genaue Nachbildung der Dinge oder durch kühne Fiktionen, ist einerlei; sie nimmt für die Gegenstände, mit deren Vorstellungen sie wirkt, nicht jedesmal objektive Realität in Anspruch; sie gibt der Phantasie das Recnt des Erfindens von Unwirklichem, des Erdichtens, und darum eben ist es so schwer, ja zuweilen beinahe unmöglich, zu bestimmen, ob im einzelnen Falle eine kostbare Schöpfung der Phantasie oder eine tadelnswerte Mißachtung der Gebote des Verstandes vorliegt. Daß aber bei allen derlei Bestimmungen die Kunstästhetik sich eines Verstandesbegriffes bedient, welcher wesentlich verschieden ist von dem Begriffe, den die wissenschaftliche Psychologie festhält, liegt auf der Hand. »Die ästhetische Natürlichkeit ist also etwas ganz anderes als die Übereinstimmung eines Dinges mit den allgemeinen Gesetzen der Natur; und die ästhetische Vernünftigkeit ist mehr als Übereinstimmung mit den Regeln der Logik«, schrieb schon Bouterwek, der 100 Jahre vor Alt buchstäblich »die allgemeine Norm des Natürlichen und Vernünftigen« als »Kanon der ästhetischen Vollkommenheit« aufstellte. Mit Verstandeswidrigkeiten im kunstästhetischen Sinne braucht man sich keines Verstoßes gegen die Denkgesetze, keines in der strengsten Bedeutung »unlogischen« Verfahrens schuldig zu machen; es reicht hin, Bilder zu zeichnen, die dem gewöhnlicheren Ansehen der Dinge widersprechen, um mit Fug einer Verstandesverletzung geziehen zu werden, während man anderseits in künstlerischen Erdichtungen tatsächlich sogar die Naturgesetze aufheben, aller Wahrscheinlichkeit und Möglichkeit spotten und dabei gleichwohl jenem Vorwurfe, die Forderungen des Verstandes nicht beachtet zu haben, entgehen kann. Verwirrt und verwickelt das erstere Verhältnis, die Unabhängigkeit der Phantasie im Kunstschaffen, mehr als jeder andere Umstand die Sache, d. h. die Entscheidung darüber, ob der in einem Kunstwerke und dessen sympathischer Aufnahme sich offenbarende Geschmack Anerkennung oder Verurteilung verdient, so erschwert das letztere Moment, die Willkürlichkeit des populären Verstandesbegriffes, ganz ungemein die Bezeichnung der Sache: es läßt sich oft kaum mit Sicherheit ausmachen, ob die Anerkennung des Werkes im besonderen als Anerkennung der Verständigkeit, die Verurteilung als Abweisung der Unverständigkeit ausgesprochen werden darf. Nichtsdestoweniger kann die ästhetische Kritik einzig und allein von dieser Volkskonzeption Gebrauch machen, da ein Zuwiderhandeln gegen die eigentlichen Forderungen der Logik wohl nur in den seltensten Fällen auf dem Gebiete der Kunstproduktion vorkommt und zur Beanstandung eines Erzeugnisses Anlaß gibt, Versagen der Kräfte des Intellektes aber oder ungenügende Verstandesleistung zwar häufig genug allerlei störende Mängel an Kunstwerken zur Folge hat, allein, zumal bei den Hervorbringungen der bildenden Künste, schwerlich gerade jenen in den mannigfachsten Gestalten auftretenden Fehler verschuldet, der gemeinhin »Unverständigkeit« genannt wird. Der Verstandesbegriff der Logik und exakten Psychologie erweist sich also als durchaus

unbrauchbar zur Verwertung für die Kunstbeurteilung; selbst das Prinzip des zureichenden Grundes, das man am ehesten noch verletzt sehen könnte, wo derlei Unverständigkeit sich zeigt, nimmt hier doch eine von seiner rein logischen Artung wesentlich verschiedene Gestalt an, und so muß denn die normative Ästhetik, ob sie will oder nicht, mit der vagen, aber nicht weiten, im Gegenteil, verglichen mit dem wissenschaftlichen Verstandesbegriffe, recht eingeengten Alltagsvorstellung vorlieb nehmen, deren schwankender Charakter die Handhabung des Kriteriums in so hohem Grade unsicher macht.

Es handelt sich hierbei aber, wie gesagt, zunächst um die Form, in die sich die Geschmackskritik kleidet, um den Ausdruck, welcher der Zufriedenheit oder Unzufriedenheit mit künstlerischen Gestaltungen und den ihnen entsprechenden Gefühlsrichtungen gegeben wird, oder, damit ich jede Unterschätzung der sachlichen Seite solcher Kennzeichnungen vermeide, um die Bestimmung der Gründe des Gefallens und Mißfallens. Viel wichtiger noch als diese Frage nach den Begriffen, unter welche hier die gebilligten, dort die mißbilligten Eigenschaften zu bringen sind, ist jedenfalls die andere Frage, ob man in Fällen sogenannter unverständiger Kunst überhaupt zur Mißbilligung Grund habe, nachdem doch die Freiheit der Phantasie dem Künstler von vornherein gewährleistet ist. Die Phantasie ändert stets die Konturen der Dinge: ob eine bestimmte Änderung eine reizende Neugestaltung oder eine widerwärtige Verzerrung ist, lehrt ausschließlich das Gefühl, und dieses ist bei verschiedenen Personen verschieden, es müßte sich denn die Tätigkeit der Einbildungskraft darauf beschränken, die absolute Schönheit eines Individualbildes durch Einfügung von Zügen zu vervollkommnen, die weder dem Charakteristischen des Bildes noch der künstlerischen Sonderabsicht Eintrag tun, in welchem Fall wohl eine ziemlich allgemein günstige Wirkung erzielt werden dürfte. Aber selbst hier kann man nicht vollkommene Übereinstimmung sämtlicher Urteile erwarten, da es ja bekanntermaßen Liebhaber des Häßlichen in der Kunst gibt, die sich unter allen Umständen an der Vorführung schöner Gegenstände stoßen. Zu entscheiden, welche Gefühlsweise die »richtige« ist, in dem Sinne, daß ihre immer allgemeinere Verbreitung gewünscht werden muß, erscheint mitunter fast unmöglich, unmöglich deshalb, weil die oben namhaft gemachten letztinstanzlichen Kriterien zwar wohl das Vorhandensein von Wertunterschieden des Geschmacks klar und einwandfrei erkennen lassen, im großen und ganzen auch die Richtung der anzustrebenden ästhetischen Entwicklung weisen, aber infolge des unübersehbar weiten Netzes von Beziehungen, auf das sie sich gründen, und der Verborgenheit mancher Zusammenhänge dennoch bei Zweifeln aus Anlaß konkreter Geschmacksverschiedenheiten oft nicht Rat schaffen. Daher kann Alt, wiewohl er in der Hauptsache richtig sieht, von dem Vorwurfe allzu zuversichtlichen Dreingehens nicht ganz losgesprochen werden. Den Schwierigkeiten, wie sie teils in der Verschwommenheit des Verstandesbegriffes, mit dem er operiert und mit dem jeder Kunstästhetiker operieren muß, teils in der Natur der Kunst ihre Quelle haben, trägt er nicht hinlänglich Rechnung. Diese Schwierigkeiten sind aber ohne Zweifel die erntesten unter allen jenen Hemmnissen, welchen die Durchführung des Verstandesprinzips begegnet. Ihnen gegenüber hat es wenig zu bedeuten, daß auch die Festsetzung der einzelnen Wege, den Geschmack in eine bestimmte Richtung zu leiten, bei der Mannigfaltigkeit der psychischen Individualitäten keine ganz einfach und glatt zu lösende Aufgabe ist. Allerdings erscheint die Bildsamkeit des Geschmackes als die *conditio sine qua non* der Möglichkeit einer nicht nur das Kunstwerk, sondern auch das Kunsturteil bewertenden, nicht nur an den Künstler, sondern auch an das Publikum Forderungen stellenden Normwissenschaft. Aber es genügt für die Legitimation

dieser Normwissenschaft, die allgemeine Tatsache der Wandelbarkeit und Erziehungsfähigkeit des ästhetischen Sinnes festzulegen, und im übrigen braucht die normative Ästhetik, die einfach die Grundsätze der Geschmacksbeurteilung zu entwickeln hat, nicht auch schon für sich die Arbeit der ästhetischen Pädagogik zu besorgen.

Das Urteil über den Hauptgedanken der Altschen Schrift kann hiernach nicht zweifelhaft sein. Das Verstandesprinzip hat seinen guten Sinn, der sogleich hervortritt, wenn man sich von der Täuschung befreit, daß es ein einfaches und einheitliches sei, wofür es der Verfasser hält oder wofür man es wenigstens nach seiner Darstellung halten möchte. Tatsächlich, obschon vielleicht unbewußt, faßt Alt den Verstand in zwei ganz verschiedenen Bedeutungen ins Auge: einerseits als den wissenschaftlichen Intellekt, der zu den Gesetzen des ästhetischen Fühlens vordringt, und anderseits als die natürliche, gesunde Geschmacksrichtung, die das Wüste, Wirre und Verzerrte perhorresziert und die man im gemeinen Leben als Bekundung von »Verstand« anzusehen pflegt. Der Verstand nach beiden Bedeutungen ist nun zur Eindämmung der Zügellosigkeit der »Moderne« berufen: wenn die Gefühlspsychologie für die ungeheure Mehrzahl der Menschen die gesetzmäßige Wirksamkeit aller jener Bedingungen des ästhetischen Wohlgefallens außer Frage stellt, um welche sich die Moderne nicht kümmert, so tritt dieser Neukunst der sog. »gesunde Menschenverstand« unmittelbar entgegen; denn er ist es ja, welchen ihre Schöpfungen in erster Linie beleidigen und herausfordern. Bei dem eigenartigen Wesen der Künste läßt sich jedoch freilich kaum mit völliger Schärfe bestimmen, wie weit die Rechte des natürlich-verständigen Sinnes gegenüber denjenigen der frei gestaltenden Phantasie gehen, und der weitere, zur Illusion von der Einheitlichkeit seines Prinzips hinzutretende Irrtum des Verfassers besteht darin, daß ihm die praktische Anwendung dieses Prinzips offenbar erheblich leichter dünkt, als sie in Wahrheit sein dürfte.

Neben den der Entwicklung seines Zentralgedankens gewidmeten Darlegungen laufen nun, in diese Darlegungen eingestreut und dem Umfange nach vielleicht sogar den größeren Teil der Schrift ausmachend, Untersuchungen eines besonderen Gepräges, ihren Gegenständen nach unter sich vielfach verschieden und nur darin übereinstimmend, daß sie sich insgesamt den Anschein geben, die Möglichkeit von reinen Verstandesurteilen, bei denen jede unmittelbare Rücksicht auf emotionale Tatsachen fehlt, in der Sphäre der ästhetischen Kritik erweisen zu können. Der Widerspruch, in den hier Alt wieder mit sich selbst gerät, soll nicht betont werden, da er ohnedies ins Auge springt; wohl aber ist es eine lohnende Aufgabe, zu zeigen, wie in allen diesen Fällen bald nach des Verfassers eigenem Zugeständnis die Gefühlstatsachen nicht mangeln, sondern nur etwas weiter zurückliegen, der Verstand also gleichsam im übertragenen Wirkungskreise tätig ist, bald objektive, allerdings vom bloßen Verstand zu ermittelnde Verhältnisse konstatiert werden, die jedoch ein kunstkritisches Werturteil nur vermöge der Art und Weise begründen, in der das ästhetische Gefühl auf sie anspricht, bald endlich die rein verstandesmäßige Bestimmung von Schönheit oder Häßlichkeit sich als ein aus der Metaphysik des Schönen herübergeschlepptes Vorurteil entpuppt. Den Charakter der erstgenannten Fälle und namentlich die Behandlung, welche sie von seiten Alts erfahren, macht man dem philosophisch gebildeten Leser möglicherweise am besten klar, wenn man an Kants Lehre von den »problematischen Imperativen« erinnert. Als solche werden sie vom Verfasser selbst eingeführt. »Die auf die technischen Bedingungen des Kunstschaffens gerichtete Ästhetik,« sagt er (S. 24), »zu der beispielsweise die Feststellungen Guido Haucks über die malerische Perspektive und das Verhältnis der Malerei zur Skulptur ge-

hören, ist in solchem Maße von objektiven Tatsachen erfüllt, daß man sie geradezu als eine exakte Wissenschaft bezeichnen kann, sobald einmal für ein einzelnes Kunstwerk die Voraussetzung gemacht ist, daß es von der Naturnachahmung oder auf diese ausgehe. Richtiger gesagt, die Ästhetik bedient sich von hier an einfach der exakten Wissenschaft oder sollte sich ihrer bedienen«. Zur Erläuterung verweist er auf die kunsttechnischen Vorschriften, welche von Naturforschern wie Helmholtz und Brücke teils aus dem Faktum, daß »Farbe, auch dick aufgetragenes Weiß, die Lichtstärke der Naturerscheinungen niemals erreicht« — ein Faktum, mit dem, nebenbei bemerkt, schon der französische Ästhetiker Lévèque die Kunsttheorie des Naturalismus zu widerlegen gesucht hat —, teils aus Resultaten der physiologischen Optik abgeleitet worden sind. Vortrefflich setzt Alt auseinander, wie dank den in Frage kommenden physikalisch-physiologischen Verhältnissen die Pleinairmalerei gerade durch teilweises Abgehen von dem sinnlich gegebenen Bilde, nämlich durch Verstärken der Schatten, ihre Gesamtabsicht besser erreicht, als wenn sie in diesem Stück der Wirklichkeit treu bliebe, so daß der Künstler in der Tat lediglich die Weisungen der strengen, alle Reflexion aufs Gefühl ausschaltenden Naturwissenschaft zu befolgen braucht. Aber wie weit reichen diese Weisungen oder vielmehr: wo beginnen sie? Es ist klar: die Regeln, durch welche die Möglichkeit einer absolut gültigen ästhetischen Normengebung bezeugt werden soll, betreffen hier Mittel, deren Eignung für einen gewissen Zweck allerdings der bloße Verstand einsieht und deren Anwendung man zufolge rein physikalischer oder physiologischer Einsichten fordern muß, sobald die Verwirklichung des Zweckes gewollt wird. Die Richtigkeit des Zweckes selbst aber kann erst das Gefühl festsetzen, und auf diesem beruht also erst in Wahrheit die Geltung der Regeln; das Gefühl wandelt, um wieder in Kants Sprache zu reden, die »problematischen« in »assertorische Imperative« um, es macht aus der »*necessitas problematica*« die »*necessitas legalis*«, wie sich der Königsberger Philosoph in seiner frühesten Entwicklung dieser wichtigen Konzeptionen ausgedrückt hatte, bloß, daß auch die »Legalität« in dem vorliegenden Fall keine eigentliche, unbedingte wäre, weil sie sich eben nicht auf die moralische, sondern nur auf die ästhetische, künstlerische Gesetzgebung bezieht. Alt ist weit entfernt, diesen Sachverhalt gänzlich zu ignorieren; in einem anderen Beispiele gesteht er vielmehr mit bestimmten Worten zu, daß bei der Begründung von derlei Gesetzen in letzter Instanz an das ästhetische Gefühl appelliert werden muß, und kennzeichnet er ebenso klar wie überzeugend die gemeinte Sachlage. »Objektive Tatsachen des praktischen Lebens«, sagt er, »werden zu Gesetzen des künstlerischen Gestaltens, wenn sie, wie z. B. die Eigenschaften des Materiales, ein bestimmtes Verhalten desselben erzwingen. Solche praktischen Gesetze sind also jedenfalls auch allgemein gültig. Sie sind zwar zunächst darum noch nicht Kunstgesetze, sondern nur praktische. Um Kunstgesetze zu werden, müssen sie erst noch anerkannt sein als ästhetisch ebenso geltend, wie praktisch, mit anderen Worten es muß anerkannt sein, daß ästhetische Befriedigung durch ein Kunstwerk nicht stattfinden kann, bei dessen Herstellung ersichtlich jene praktischen Gesetze verletzt würden, weil dadurch sein baldiger Untergang vor Augen steht.« So ist es hier nach Alts eigener Erklärung erst der Zweck der ästhetischen Befriedigung, der den zu seiner Erreichung dienenden gesetzmäßigen Mitteln den Charakter wahrer Kunstgesetze gibt, und man wird kaum einen Widerspruch des Verfassers zu befürchten haben, wenn man diese einleuchtende, unanfechtbare Betrachtungsweise auch auf die Verhältnisse des erstangeführten Beispiels überträgt.

Dieses Beispiel von den objektiv gültigen Normen aber, welche die künstlerische Aufgabe der Naturnachahmung mit sich bringt, erscheint nicht nur für Alts Ab-

sichten sehr glücklich gewählt, sondern es leistet zugleich nach der entgegengesetzten Richtung die nützlichsten Dienste; es zeigt besser als vielleicht irgend eine andere Art von ästhetischen Verstandesnormen, wie überaus eng im Grunde der Raum ist, innerhalb dessen der Verstand folgern und konstruieren, sozusagen eigenmächtig vorgehen kann, wie auch in den Situationen, wo die gröbere Verstandesauffassung das Vorhandensein der Mittel für den ästhetisch wertvollen Zweck unbedingt annehmen möchte, das Gefühl immer von neuem befragt werden muß und wie daher nur diese unaufhörliche Zurateziehung des emotionellen Eindrucks auch erst die richtige Vorstellung vom Zweck selbst oder vielmehr — denn der Zweck ist ja eben das ästhetische Gefallen — von den nächsten objektiven Bedingungen seiner Verwirklichung verschafft. Der Effekt der »Nachahmung«, dieses Wort in jener weiteren, jedoch allgemein angenommenen Bedeutung verstanden, die ihm Meumann vergebens wieder streitig zu machen sucht, ist zunächst nichts als größere oder geringere Ähnlichkeit. Gefällt aber jede Ähnlichkeit? Von Hutcheson ist freilich sogar die Ähnlichkeit, welche die Individuen einer Tierspezies untereinander aufweisen, für ästhetisch reizvoll erklärt und dieser Reiz seltsamerweise auf das Prinzip der Regelmäßigkeit oder der Einheit in der Mannigfaltigkeit der Erscheinung zurückgeführt worden, obwohl schon die Verhältnisse der räumlichen Verbreitung, die Konfiguration des Stücks der Erdoberfläche, über das eine Art verstreut ist, und dazu noch die mancherlei verschiedenen Stellungen, welche die einzelnen Geschöpfe im selben Zeitpunkt einnehmen, den Eindruck der Regelmäßigkeit des Bildes nicht aufkommen ließen, selbst wenn man wirklich mit einem Blick alle die Individuen überschauen könnte. Allein bereits der alte Sulzer hat vortrefflich auseinandergesetzt, daß die Ähnlichkeit dort keinen ästhetischen Effekt macht, wo sie sich gewissermaßen von selbst versteht, wo die »Bewunderung der Übereinstimmung« wegfällt — und das ist offenbar bei den sich untereinander so sehr gleichenden einzelnen Repräsentanten einer Tier- oder Pflanzenspezies der Fall —; Quatremère de Quincy hat sodann die ästhetische Indifferenz der bloßen Ähnlichkeit nicht nur ausdrücklich für die Naturgebilde hervorgehoben und an dem Beispiel der Ähren eines Feldes erläutert, sondern das nämliche Verhältnis auch für alle die Artefakte dargetan, welche, zu dem gleichen Gebrauche bestimmt und durch das gleiche technische Verfahren erzeugt, ja, wohl gar aus derselben Fabrik hervorgegangen, einander oft täuschend bis in die kleinsten Besonderheiten ähneln, und schon viel früher war von Adam Smith mit der Fiktion einer Kirche, die genau nach dem Muster der St.-Pauls-Kathedrale gebaut ist, schlagend gezeigt worden, wie Nachahmung geradezu eine Verminderung des Kunstwertes bedeutet, wenn das Unterlassen derselben größere Geschicklichkeit bekundet als ihre Durchführung. Demgemäß scheint uns auch die Nachahmung eines Dichters durch einen andern viel eher tadelnswert und bedauerlich als rühmlich und verdienstvoll; selbst wenn sie sich nur auf die charakteristische, allgemeine Weise erstreckt, durchaus keine Inhaltsentlehnung vorstellt und also mit einem Plagiat nicht das mindeste zu tun hat, mißfällt sie uns. Jedermann gibt jenem Literarhistoriker recht, der es an dem jungen Geibel getadelt hat, daß er bald Heinesche, bald Freiligrathsche, bald Platensche — mit einem Wort: beständig Töne anderer Poeten anschlage. Es ist mithin bloß die »Nachahmung«, d. h. die richtige, glückliche Darstellung des Gegenstandes, nicht aber die Nachahmung irgend eines Kunstwerkes, in welchem der Gegenstand bereits dargestellt worden, oder der Manier, in der dies geschehen, der formalen Züge der betreffenden Kunstschöpfung, was den ästhetischen Wert begründet. Auf diesen Sachverhalt zielt unverkennbar die alte Formel »Nachahmung der Natur«, in welcher, gleichsam als die negative Seite ihres Sinns oder Inhalts, auch der Gegensatz zur

Nachahmung der früheren Meister ausgesprochen ist. Vollends Künste, bei denen der Naturdarstellung und selbst dem, was in der allerweitesten Bedeutung vielleicht so heißen darf, eine äußerst beschränkte Entfaltungsmöglichkeit gegeben scheint, können sich vor Nachahmung nicht ängstlich genug hüten: man braucht nicht des breiteren auseinanderzusetzen, wie wichtig in der musikalischen Komposition gerade das Vermeiden von »Ähnlichkeiten« ist, die hier ja, ausgenommen die seltenen Fälle wahrer Tonmalerei, füglich nur Ähnlichkeiten mit den Werken anderer Komponisten sein könnten. Jeder soll singen, wie ihm der Schnabel gewachsen ist — diese kunstästhetische Norm gilt von dem Musiker und von dem Poeten in gleicher Weise, und sie wird dadurch nicht Lügen gestraft, daß die lustigen Imitationen der Art bekannter Dichter und Schriftsteller, wie sie z. B. v. Miris in den »Fliegenden Blättern« und Rudolf Rodt für Verse, Fritz Mauthner für Prosastücke geboten haben, Beifall erwarten und finden; denn die ausgesprochene humoristische Absicht solche »Nachdichtungen« »berühmter Muster« zwingt natürlich zu einer anderen Beurteilung.

Aus alledem ersieht man, daß nicht jede Nachahmung, d. h. Ähnlichkeitsherstellung gefällt, sondern nur diejenige, bei welcher wir kraft einer im vorhinein bestehenden Intention unseres Geistes die Ähnlichkeit suchen. Dafür aber, daß wir in den einen Fällen tatsächlich Ähnlichkeit zu finden wünschen, in den anderen nicht, scheint, wie oben bereits angedeutet wurde, großenteils das Prinzip der Schwierigkeitsüberwindung maßgebend: die sich von selbst ergebenden, sozusagen gemeinen, alltäglichen Ähnlichkeiten lassen uns kalt, die kunstvolle, nur unter Besiegung schwerer Hindernisse zustande kommende Nachahmung wird geschätzt und bewundert. Handelt es sich jedoch um Werke, deren Erzeugung in jedem Falle Schwierigkeiten macht, ob sie nun den Charakter der Nachahmung an sich trage oder vermissen lasse, so wendet sich die ästhetische Billigung eben derjenigen Produktionsweise zu, die ein noch höheres Maß von Kunstfertigkeit, noch mühsamere Arbeit oder noch größere natürliche Begabung erfordert. Auch viele von den modernen Geschmacksverirrungen, gegen die Alt zu Felde zieht, sind halb unbewußte und obendrein mißverständliche, irrige, auf falschen Voraussetzungen beruhende Anwendungen dieses Prinzips, das schon St. Mard mit ein paar Worten kurz und klar vorgetragen hatte; man applaudiert dem talentlosen Stümper, weil man die bloße Neuheit seiner Manier für ein Zeugnis der Genialität hält: im Hintergrunde der seltsamen Werturteile schlummert der Gedanke einer in der Neuerung sich bewährenden originellen Erfindungsgabe, welche, so unerfreulich zunächst ihre Manifestation auch sein möge, um der Seltenheit willen höchsten Respekt verdient. Allein die Schwierigkeitsüberwindung im Falle der gelungenen Nachahmung darf immerhin bei allen Hervorbringungsarten angenommen werden, die man zur eigentlichen Kunst rechnet und die man überdies mit einer imitativen Aufgabe betraut, im Gegensatze zu solchen, bei welchen entweder das eine oder das andere nicht zutrifft: die Wachsfigurenplastik gilt nicht als echte Kunst, und die Bestimmung der Architektur, um bei Adam Smiths Beispiel zu bleiben, pflegt trotz Solger, Schelling, Nüßlein, Ruskin, Rodin und anderen nicht in die Nachbildung irgendwelcher natürlicher Muster gesetzt zu werden. So lehrt die ästhetische Inferiorität der Wachsfiguren trotz der hier bestehenden Möglichkeit vollständigster Nachahmung, welche leicht bis zu wirklicher Illusion gehen kann, im Grunde nur das eine, daß für die relative Wertbestimmung der mancherlei Verfahrungsweisen der Grad von Ähnlichkeit mit den darzustellenden Objekten, wie er mittels eines jeden Verfahrens erreicht wird, durchaus keinen Maßstab bildet, so zwar, daß oft eine Technik, der nur recht mangelhafte »Nachahmungen« gelingen, für künstlerisch, und eine andere, die es

zu echter, verblüffender Täuschung bringt, für unkünstlerisch angesehen wird. In der einzelnen imitativen Kunst dagegen könnte recht wohl alles die Ähnlichkeit Vergrößernde, mithin den Zweck der Nachahmung Fördernde sich als ein ästhetischer Vorzug erweisen, und damit wären auch praktische Kunstnormen oder -regeln von selbst gegeben; die rein objektive Bestimmung des Maßes von Ähnlichkeit, zu dem man auf dem einen oder anderen Wege gelangt, würde, ganz wie Alt will, zugleich über die Güte eines jeden Weges zu entscheiden gestatten.

Aber verhält es sich wirklich so? Es soll hier nicht auf die überaus heikle Frage der Illusionsmalerei, die jüngst Doehlemann in interessanter und sachkundiger Weise behandelt hat, eingegangen, nicht untersucht werden, ob die physiologisch-optische Erklärung das Richtige trifft, die Hanns Cornelius für die merkwürdige Tatsache gegeben hat, daß wir in der Malerei von der täuschend naturwahren Darstellung, namentlich des Raumes, zumeist nichts wissen wollen, genauer gesprochen — denn Richtigkeit läßt sich ihr wohl kaum streitig machen —, ob diese Erklärung das Rätsel vollkommen löst und für sich allein den so befremdenden Sachverhalt aufklärt. Um die stärksten Zweifel an der Zulässigkeit jener objektiven Kunstregeln zu wecken, genügt ein Blick auf die Darbietungen der Kunst, welche in der vollendeten Nachahmung allen anderen Künsten naturgemäß weit voraus ist, auf die Produktionen des Theaters. Den Gegenstand an diesem Beispiele der Schauspielkunst zu erläutern, liegt um so näher, als Alt selber sich mit der Frage der naturalistischen oder idealistischen Bühnenaufführung eingehend beschäftigt. Und wie er es tut, ist schon höchst bezeichnend. Der Kunstästhetiker, welcher die aus dem Nachahmungszwecke sich ergebenden Sonderpostulate für allgemein gültige, objektive Normen erklärt, trägt kein Bedenken, »die Stilisierung der Schaubühne« als eine bloße Frage der Gewöhnung hinzustellen, ja, mit Rücksicht auf die »Pendelbewegung« »im Wechsel des Zeitgeschmacks« und auf den Umstand, daß die »denkbar vollendetste naturalistische Verfassung des Bühnenbildes« dermalen bereits erreicht scheint, die Stilisierung für die nächste Zukunft sogar als wahrscheinlich in Aussicht zu stellen. Andere aber gehen bekanntlich noch weiter und verurteilen unbedingt das Streben nach Naturwahrheit oder, was dasselbe besagt, nach getreuer Nachahmung in den Äußerlichkeiten der Theateraufführung. Woher rührt nun dies? Soll man zu Konrad Langes Lehre von den »illusionsstörenden Momenten« greifen, deren die übrigen Künste bei ihrer ohnedies einen gewissen Abstand vom Naturmuster verbürgenden Darstellungsweise nicht bedürfen? Oder soll man die scheinbare Inkonsequenz auf andere Art sich zurechtlegen? An Erklärungsmöglichkeiten fehlt es ja allerdings nicht. Man könnte sich z. B. den von Hebbel und Ibsen vertretenen kunstpädagogischen Gesichtspunkt zu eigen machen und könnte betonen, daß durch allzuweit getriebene Naturtreue die so wichtige, für den Poesiegenuß im ganzen unentbehrliche Einbildungskraft systematisch gelähmt, geschwächt, zur Trägheit und Schwunglosigkeit erzogen wird. Oder man könnte einen Gedanken obenanstellen, der in Volkelts Kunstauffassung mit Recht dominiert, man könnte, wie es Sittenbergers treffliches Schriftchen »Die Wahrheit auf der Bühne« getan hat, davon ausgehen, daß eine vollkommene Täuschung ja doch nicht zu bewerkstelligen ist: die unvermeidlichen Differenzen zwischen dem auf der Bühne Gezeigten und den entsprechenden Gegenständen des wirklichen Lebens aber, so könnte man sagen, müssen viel störender empfunden werden, wenn im übrigen der Phantasie jede Tätigkeit erspart bleibt und wenn das Publikum nicht schon von vornherein mit einer gewissen künstlerischen Konvention zu rechnen angehalten wurde. Darauf zielen wohl auch der Hauptsache nach die Raisonnements jener Gegner der naturalistischen Inszenierung, mit welchen sich Alt im besonderen auseinandersetzt; in

diesem Sinne meint Fritz Erler, nur barbarische Augen könnten mit dem Maß von Naturtreue zufrieden sein, das im Bühnenbilde bis heute erreicht worden ist und das sich überhaupt jemals erreichen läßt. Es heißt aber nicht das Nachahmungsprinzip für grundsätzlich falsch erklären, wenn man rät, dort, wo es schlechterdings nicht durchführbar ist, von fruchtlosen Bemühungen abzustehen und sich zu allem Anfang auf die Gebiete zu beschränken, in welchen die naturalistische Kunstweise wenigstens technisch Erfolg hat. So bieten sich, wie gesagt, gegenüber der befremdlichen Erscheinung mehrere Erklärungsmöglichkeiten, und nur vor einem Begründungsversuche muß man sich in acht nehmen, zu dem der zweifellose Unterschied zwischen der dramatischen und der Bühnenkunst verleiten könnte: man darf, will man nicht in eine Sackgasse geraten, diesen Unterschied keinesfalls in den Mittelpunkt der Erklärung stellen, d. h. man darf sich nicht begnügen, festzusetzen, daß die Abweisung vollständiger Imitation nur eine »Kunst« betrifft, welche neben der dramatischen Poesie als deren Versinnlichungsorgan eine untergeordnete, lediglich dienende Rolle spielt, so daß die Herstellung der Dekorationen und Kostüme mit dem echten dramatischen Schaffen im Grunde gar nichts zu tun hat. Denn hierbei bliebe unbegriffen, weshalb man an die handelnden Personen einen anderen Maßstab anlegt als an Kostüme und Szenerie und von den Schauspielern, die doch auch nur sozusagen lebende Inszenierungsmittel, »Bühnenkünstler« und »Kunstwerke« in einem, aber nicht dramatische Dichter sind, die genaueste Wiedergabe des im Dichtergeiste gestalteten Bildes und seines allfälligen Vorbildes verlangt, wenigstens solch vollkommener Nachahmung den lebhaftesten Beifall spendet. Zudem ergäbe sich aus der Minderwertigkeit der Schauspielkunst bloß ein geringeres Verdienst der ihr gelungenen Imitation, die noch immer, auch in den leblosen Äußerlichkeiten, gefallenerweckend und verdienstlich bliebe, wenngleich in recht bescheidenem, in viel minderem Grade verdienstlich als die treffende dichterische Charakteristik; niemals aber könnte eine peinlich genaue Nachahmung den ästhetischen Wert der Gesamtdarstellung um jenes Verhältnisses willen schädigen und herabsetzen. So also dürfte die Sache nicht angefaßt werden. Wohl aber weist das, wie es scheint, von Laube geprägte Hohnwort »Tapeziererdramaturgie« vielleicht wieder eine richtige Spur: dieses Wort ist nämlich offenbar nicht bloß auf die Sucht naturalistischer Inszenierung, auf die Anstrengungen, der Bühne ein völlig wirklichkeitstreues Aussehen zu geben, sondern auf die allzu große Sorge um die Ausstattung überhaupt gemünzt, mithin auch auf unnötige Prachtentfaltung in den Dekorationen, die darum nicht im mindesten naturwahr zu sein brauchen; es verspottet ein Publikum, welches im Theater vor allem schauen will, und Poeten, welche dieser unkünstlerischen Absicht entgegenkommen, wie die modernen Dramatiker, die nach Laubes boshaftem Witz »zwei miteinander spielende Darsteller sich innerhalb einer Viertelstunde auf zehn Fauteuils setzen« lassen, und es erscheint sonach als Ausdruck der gewiß verfechtbaren Überzeugung, daß die einseitige Konzentration auf das Äußere der Handlung unvermeidlich eine Ablenkung von dem Wesentlichen, von der Handlung selbst und ihren inneren Motiven bedeute. Eine solche Überzeugung wurzelt natürlich gleichfalls in dem Bewußtsein der Kluft, welche die Schauspielkunst von der dramatischen Poesie scheidet, aber sie gibt der Tatsache der Verschiedenheit erst diejenige Wendung, wodurch dieselbe zur Lösung des Problems einigermaßen tauglich gemacht wird. Einerlei jedoch, wie man sich schließlich die Abneigung zahlreicher moderner Kunstkenner gegen den extremen Bühnennaturalismus begreiflich mache, entscheidend für die Beurteilung des Altschen Standpunktes bleibt vor allem dieses Faktum selbst — das unleugbare Faktum, daß ästhetisch hochgebildete Personen den Eifer in der Erreichung größtmöglicher Illusion auf der Bühne mißbilligen, sei

es, daß sie die naturgetreue Inszenierung gänzlich verwerfen, sei es, daß sie, wie Alt selber, den wandelbaren Geschmack nur als zeitweiligen Rechtfertigungsgrund für die naturalistischen Theaterbestrebungen gelten lassen. Denn angesichts dieser Stellungnahme kann man beim besten Willen nicht mehr an die festen, unfehlbaren Kunstregeln glauben, die nach Alts Meinung durch eine objektive Zergliederung zu gewinnen sind. Mag immerhin eine derartige Analyse irgendwelche technische Kunstgriffe als geeignete Mittel zur Verwirklichung des Nachahmungszweckes dartun, die Ästhetik darf das objektive Untersuchungsresultat doch nicht ohne weiteres für eine Normengebung ausnützen, da jener Zweck selbst keineswegs feststeht. Die Nachahmung müßte in der Kunst eben unbedingt und allgemein geschätzt werden, es dürfte keine Ausnahmen von dem Gesetze geben, daß mit der Vollkommenheit der Nachahmung auch die ästhetische Vollendung eines Kunstwerkes wächst, wenn es erlaubt sein sollte, aus der vermeintlichen Grundnorm auf dem Wege objektiver Ermittlung sekundäre Vorschriften abzuleiten, die der Künstler getrost in jedem Falle befolgen darf. Da aber jene Voraussetzung nicht zutrifft, so werden hier die »problematischen Imperative« im Sinne Kants höchst »problematisch« auch in der Bedeutung des gemeinen Sprachgebrauchs. Es fehlt in Wahrheit der strikte »assertorische Imperativ«, durch den sie als seiner Erfüllung dienende Regeln erst bezüglich ihres Normencharakters sanktioniert würden.

Nicht besser steht es mit den völlig und von Hause aus objektiven Kunstgesetzen, welche Alt nachweisen zu können glaubt. Als die seltsamste Entgleisung in der sonst so gründlich durchdachten Schrift muß allen, die sich bloß an Worte halten, wohl die Behauptung von der objektiven Konstatierbarkeit eines Mißklangs erscheinen. Ein »Mißton«, gleichgültig, was im übrigen die Physik, Physiologie und Psychologie etwa noch von ihm lehren, wirkt jedenfalls unangenehm, verletzend aufs Gefühl, er würde nicht »Mißton« heißen, wenn es sich anders verhielte, und die der Gehörsempfindung beigesellte Unlust ist also nicht etwas Nebensächliches, Bedeutungsloses, sondern vielmehr, freilich im Zusammenhang mit Bestimmtheiten der Empfindung selbst — denn unangenehme Geräusche oder allzu laute Töne sind gleichwohl nicht Mißtöne —, das Fundament, der wahre, ursprüngliche Inhalt der Begriffsfassung. Möglicherweise wird dieser Sachverhalt auch von Alt gar nicht bezweifelt: erklärt der Mannheimer Ästhetiker das Vorhandensein eines Mißklangs für ein »objektives« Faktum, so soll damit vielleicht nichts weiter gesagt werden, als daß die emotionelle, mithin subjektive Wirkung gewisser Töne bei allen normalen Menschen wesentlich dieselbe ist, und der Satz, welchen Alt auf die Erklärung: »Ob z. B. ein musikalischer Mißton vorliege, das ist eine gänzlich unbestreitbare, objektive Tatsache« folgen läßt: »ferner aber bestreitet kein geistig Gesunder, daß ein Mißklang an sich häßlich sei«, mag dann einfach die Abhängigkeit des ästhetischen Urteils von dem Gefühl ausdrücken, so daß nicht erst mit dem Hinweise auf die Häßlichkeit des Mißtons dessen Widerwärtigkeit oder Peinlichkeit statuiert wäre. Nur wenn die letztere Absicht bestünde, für »häßlich« also auch kurzweg »unangenehm« gesetzt werden könnte, wäre es sicher, daß Alt die Dinge verkennt und eine wirkliche Objektivität, so wie dieser Ausdruck in der Sprache der wissenschaftlichen Philosophie verstanden wird, dem Begriffe des »Mißtons« zuschreibt. Denn die Verbindungsformel »ferner aber« läßt ja die in den beiden Sätzen ausgesprochenen Tatsachen als voneinander verschieden erscheinen und verbietet es, den zweiten Satz für eine bloße Erläuterung des ersten zu nehmen, welche die wahre Natur der gemeinten »unbestreitbaren Objektivität« angibt. Daher müßte man unter jener Voraussetzung allerdings folgern, daß für Alt das Charakteristische des Mißklangs etwas anderes ist als die Eigenschaft, das Gefühl zu verletzen, und daß unabhängig

von dieser Gefühlsbetonung die spezifische Differenz erfaßt werden kann. Indessen liegt, wie gesagt, keine Nötigung zu einer solchen Voraussetzung vor, weil die Begriffe »häßlich« und »unangenehm«, was immer ihre wahre Beziehung sein möge, sich auch im Bereiche der Gesichts- und Gehörsempfindungen nicht für jedermanns Auffassung schlechthin decken und also der Verfasser vielleicht eben betonen wollte, wie mindestens in einem konkreten Falle der eine Begriff den anderen nach sich zieht. Heißt aber bei Alt »objektiv« hier in der Tat nichts anderes als »auf alle Menschen emotionell gleichwirkend«, dann läßt sich, abgesehen von der Ungebräuchlichkeit der Bezeichnungsweise und ihrem Widerstreite mit der philosophischen Terminologie, an der Behauptung selbst schwerlich viel aussetzen. Allein damit ist das Spiel für den Anwalt der objektiven Kunstnormen noch lange nicht gewonnen, und man überzeugt sich ohne sonderliche Mühe, daß diese recht wohl zuzugebende Objektivität trotz alledem nicht zur Basis einer bindenden Regel taugt. Alt selber leitet hierauf hin, indem er mit der ihn auszeichnenden Gewissenhaftigkeit und Umsicht an die Möglichkeit günstiger ästhetischer Wirkungen von Mißklängen im Zusammenhange musikalischer Kompositionen erinnert. »Der Streit«, so fährt er fort, »beginnt erst bei der Frage, ob die Dissonanz oder Kakophonie nicht dennoch in der Musik zu Zwecken der Charakteristik verwendet werden dürfe, und ob sie im einzelnen Falle sachgemäß verwendet worden sei.« Alt hat vollkommen recht: das Gefüge eines Kunstwerks ist eben von solcher Komplikation und Geschlossenheit zugleich und die Kunst erfüllt überdies so besondere Aufgaben, daß es nicht angeht, die einzelnen wirksamen Faktoren zu isolieren, den Effekt, welchen jeder für sich allein hervorbringen würde, klarzustellen und dann durch Addition der Einzelwirkungen den Gesamteindruck zu bestimmen. Vielmehr kann irgendein Bestandteil bald unmittelbar durch das Zusammenstehen mit anderen Stücken, bald durch den Zweck, zu welchem diese Verbindung bestimmt ist, nicht bloß eine Steigerung oder Verminderung, sondern sogar eine qualitative Änderung seines Wertes erfahren, aus einer Häßlichkeit eine Schönheit, aus einer Schönheit eine Häßlichkeit werden. Und so könnte auch momentane akustisch-sinnliche Unlust in gewissem Zusammenhange recht wohl als Mittel zur Erzielung eines höheren seelischen Lusteffektes dienen, ähnlich wie die quälenden Gemütsbewegungen, welche die Tragödie auslöst, nichtsdestoweniger zur erhebenden dramatischen Gesamtwirkung beitragen. Mit einem Worte: jene »objektive Tatsache« ist für die Ästhetik als Normwissenschaft unbrauchbar, da die einzige praktische Kunstregel, welche sich auf sie gründen ließe, die Norm, Mißklänge zu vermeiden, in der Luft schwebt. Das Gefühl gibt erst nach Darbietung des ganzen Werkes Aufschluß, ob und in welchem Umfange innerhalb einer musikalischen Kunstschöpfung Dissonanzen verwendet werden dürfen. Dieser Aufschluß aber — und das ist die Hauptsache — gilt stets nur für eine gewisse Anzahl von Menschen. Denn nach den Lehren der Erfahrung darf man, wie Alt richtig erkennt, von solchen, einem größeren Tonkomplex eingegliederten Gehörsempfindungen nicht dieselbe Gleichheit der Wirkung aufs Gefühl erwarten, die sich für den einzelnen ins Ohr schrillenden Ton wohl konstatieren läßt. Je nach den individuellen Dispositionen verschafft der Mißklang den einen erlesenen Genuß, während die anderen ihn auch im ganzen des Tonwerkes noch immer störend und die Schönheit des Stückes beeinträchtigend finden. Damit aber zerstiebt offenbar der letzte Rest der »Objektivität«, die Alt im Sinne hat, wenn er die Möglichkeit »objektiver« musikkritischer Urteile an der Hand seines Beispieles behauptet.

Ähnlich und nur darin von der soeben zergliederten Sachlage verschieden, daß es sich nicht um ein ziemlich konstantes Empfindungsgefühl handelt, welches erst

durch das Eintreten der Empfindung in Kombinationen seine Konstanz einbüßt, sondern um den Eindruck gewisser Formen, der an und für sich schwächer und schwankender ist, liegen die Dinge in dem Beispiel, welches Alt der Architektur entnimmt, in dem Falle des Urteils, »daß der Ornamentik in einem Raume die Einheitlichkeit der Formgebung fehle«. Es ist wahr: dieses Urteil stellt »eine Tatsache fest, die *ad oculos* demonstriert und also bewiesen werden kann«. Indessen ist der Verfasser viel zu scharfsichtig, um nicht wahrzunehmen und ausdrücklich zu bemerken, daß hierbei ein Geschmacksurteil oder ästhetisches Werturteil durchaus noch nicht in Frage kommt, welches erst dann gefällt wird, »wenn wir diesen Mangel der Einheitlichkeit tadeln«. Wir loben und tadeln aber, wie hier schon hundertmal betont wurde, in ästhetischen Dingen auf Grund unseres Gefühls. Nun mag ja gerade in diesem Falle die Sprache des Gefühls bei den meisten Leuten gleich klingen; es mögen wirklich, wie Alt versichert, »nur verschwindend wenige, offenbar wieder nicht ganz gesunde Menschen« sein, welche durch das unmotivierte Vielerlei, die Buntscheckigkeit und Zerrissenheit nicht verletzt werden: diese wenigen aber, das ist gewiß, werden nie einräumen, daß ihr Geschmack ein schlechter sei, und man wird sie vollends hiervon nicht innerlich überzeugen können, weil eben das Geschmacksurteil keine Gründe mit sich führt, vermöge deren auch ein anderer ihm beistimmen und seine Richtigkeit anerkennen muß. Daher braucht zwar der Künstler, des Beifalls aller übrigen sicher, auf die Unempfindlichen und die Sonderlinge nicht Rücksicht zu nehmen; aber der Verteidiger der Allgemeingültigkeit ästhetischer Schätzungen muß angesichts der einfach nicht zu leugnenden Geschmacksverschiedenheiten sich drehen und wenden, wie schon Kant und seine ältesten Schüler aus diesem Gebiet, der solide Kommentator der »Kritik der Urteilskraft« F. W. D. Snell, der geistreiche, elegante Schmidt-Phiseldeck, sich gedreht und gewunden haben; er muß mit dem anderen Snell, dem gründlichsten und scharfsinnigsten Ästhetiker dieses Kreises, und dem Snell folgenden G. Th. Ch. Kaiser die Allgemeingültigkeit auf die Urteile über bloße geometrische Formen unter Ausschluß alles sinnlich Schönen, alles »Rührenden« und aller Assoziationswirkungen einschränken, oder die »Allgemeingültigkeit« muß die degradierende Identifikation mit einer viel bescheideneren Qualität hinnehmen, mit einer Eigenschaft etwa von der Art der Kantschen »Mitteilbarkeit«, bei der die Überzeugungskraft ersetzt ist durch die Fähigkeit, ähnliche Urteilsdispositionen anzuregen, die Vorstellungskräfte desjenigen, dem das Urteil »mitgeteilt« wird, auf analoge Weise ins Spiel zu setzen, ohne daß die Gleichheit des Ergebnisses irgendwie garantiert wäre, und der Weisheit letzter Schluß wird stets die Antithese von Gaumen- und Kunstgeschmack sein, sofern man beim Gaumengeschmack jedem gerne seine individuelle Schätzungsweise läßt, beim Kunstgeschmack dagegen das eigene Gefühl auch von allen anderen fordert. Das ist der Balken, an den sich bereits jene Kantianer geklammert haben, selbst die unter ihnen, welchen, wie Schmidt-Phiseldeck, Kants Mitteilungstheorie sichtlich gar zu verkünstelt erschien; darauf sich zu retten, versucht auch Alt mit der Anführung eines ihm persönlich bekannten Künstlers, der beim Streit über Vorzüge oder Mängel von Kunstwerken, sobald jemand »die Verschiedenheit des beiderseitigen Geschmacks« geltend machte, diese einzig richtige und vernünftige Position mit dem entrüsteten Ausruf abwehrte: »Aber hier ist doch nicht vom Essen die Rede!« Weder dieser Künstler noch die Philosophen am Ausgange des 18. Jahrhunderts, noch all die unzähligen Schriftsteller, die später dasselbe Argument benutzten, haben sich die Frage vorgelegt, ob die tatsächliche Ungleichheit der Stellungnahme in beiden Fällen, die Toleranz im einen und die Intoleranz im anderen, nicht vielleicht bloß darin ihren Grund hat, daß man beim Gaumengeschmack den Sachverhalt klarer, nüchterner

und unbefangener auffaßt als beim ästhetischen, ob nicht die »Anmaßung« der Allgemeinheit, von der man im Hinblick auf Urteile über Schön und Häßlich zu Kants Zeiten ohne den Nebengedanken der Grundlosigkeit des Anspruchs zu reden pflegte, auch eine »Anmaßung« nach der heutigen Wortbedeutung, d. h. ob die Prätention hier, wo man sie erhebt, abgesehen von dem direkteren Zusammenhange der Urteile mit den allgemeinen Kulturforderungen, nicht ebenso unberechtigt und töricht ist, wie sie dort sein würde, wo man sich in der Regel klugerweise nicht mit ihr hervorwagt. Wer hat übrigens nicht schon Gelegenheit gehabt, zu beobachten, wie in manchen Familien die Kinder gescholten werden, wenn ihnen die Lieblingsspeisen der Eltern nicht zusagen, während man ihnen einen Widerwillen gegen Gerichte, die den Erwachsenen selber nicht schmecken, keineswegs verargt? Dies beweist, daß der Unterschied der Verhaltungsweisen eigentlich gar nicht so groß ist, daß wir vielmehr uns nahestehenden Menschen, Personen, an denen wir Interesse nehmen und deren Urteile zu beeinflussen wir im allgemeinen das Recht und die Macht haben, in Wahrheit auch bezüglich des physischen Geschmacks Vorschriften machen und ihnen dabei die Kapricen unserer eigenen Zunge rücksichtslos als Norm, von der keine Abweichung geduldet werden darf, aufhalsen. Und doch könnte die Differenz lediglich die »Anmaßung« betreffen; denn hinsichtlich der faktischen Übereinstimmung gestand bereits der Kantverehrer Delbrück mit Offenheit: »Gewiß ist es viel leichter, eine Gesellschaft von Personen anzutreffen, die an denselben Speisen und Getränken gleichen Wohlgeschmack, an derselben Temperatur der Luft gleiches Behagen haben, als eine ebenso zahlreiche Gesellschaft von Personen, die an derselben Poesie gleiches Wohlgefallen haben.« Schränkt man also die Zahl derjenigen ein, an die sich die Forderungen richten, so teilt zweifellos der Wert des Wohlschmeckenden mit dem ästhetischen Werte jenen »Forderungscharakter«, durch welchen nach Cohns ungemein treffendem Ausdrucke der letztere Wert gekennzeichnet ist. Hottentotten und Neuseeländer aber beschuldigen wir schließlich auch im Falle der äußersten Gegensätze ihres Schönheitssinnes zu dem unseren nicht leicht der Geschmacklosigkeit, wir nehmen ihre Gefühlsrichtung und Urteilsart als etwas Selbstverständliches, Naturnotwendiges hin und regen uns gerade so wenig darüber auf wie über die Vorliebe der Chinesen für stinkendes Fleisch und faule Eier. Danach scheint es, daß wir auch in Sachen des ästhetischen Geschmacks nicht von jedermann, sondern nur von den Menschen einer gewissen Veranlagung und Entwicklungsstufe Übereinstimmung im Urteil mit uns verlangen. Allein dieses Verlangen ist unter allen Umständen, ob es sich nun auf einen engeren oder weiteren Kreis erstreckt, unsinnig. Alt mag den Kopf schütteln, wenn jemand an dem Mangel ornamentaler Konsequenz keinen Anstoß nimmt, und mag solchen Stumpfsinn geradezu für pathologisch erklären; aber es fehlt ihm jedes Mittel — selbst langer Kunstunterricht wäre in vielen Fällen nutzlos —, den Stumpfen feiner empfinden zu machen und aus dem Gemüte desselben die gewünschte Reaktion auf das objektiv feststellbare Faktum, das Durcheinanderwerfen verschiedener Formelemente, herauszulocken. Er muß sich daher mit einer Kunstregel begnügen, die nicht auf allgemeingültigen Schätzungen, sondern bloß auf der Gleichheit der Gefühlsweise bei der Majorität der gebildeten Menschen ruht. Eben das von ihm selber so treffend hervorgehobene Verhältnis, wonach die »objektive« Erkenntnis einer gewissen Struktur oder Formgebung erst durch die emotionale Sphäre hindurchzugehen hat, um ästhetische Urteile zu begründen, verhindert die Allgemeingültigkeit dieser Urteile in der Baukunst wie in der Musik.

Wenn aber der Verfasser als letztes Beispiel dieser Art und um zu zeigen, daß es »auch für die Malerei« eine »objektive« Kritik gebe, die »naturnotwendige Forde-

rung« eines genauen Zusammenstimmens der Linear- und Luftperspektive in jedem Punkte der Raumtiefe nennt, so zieht er einfach eine technische Regel heran, welche in der allgemeinen Norm, richtig zu zeichnen und zu malen, beschlossen liegt; er hätte also geradesogut oder besser die »naturnotwendige Forderung«, »nicht falsch zu zeichnen«, ins Treffen führen können. Damit aber wären wir wieder auf die schon zuvor verhandelte Frage des Nachahmungsprinzips mit seinen etwaigen apriorischen Konsequenzen zurückgekommen. Es ist freilich wahr, daß man auf die Richtigkeit der Darstellung da besonderes Gewicht legt, wo die allgemeinen Bedingungen der Raum- und Gestaltenauffassung in Frage sind. Diese Wahrheit erscheint als das Fundament der wunderlich einseitigen Corneliusschen Kunstlehre, und sie ist so früh und allgemein erkannt worden, daß schon Dubos in seiner Erörterung der vom Maler zu beobachtenden »*vraisemblance mécanique*« kurzweg auf die Bücher, welche von der Malerei handeln — »*les livres, qui traitent de l'Art de la Peinture*« — verweisen durfte, damit gleichzeitig bekundend, daß er selber mit der »mechanischen Wahrscheinlichkeit« neben dem Verbot einer Durchbrechung der Naturordnung im Sujet der Bilder, trotz seiner nicht ganz glücklichen Exemplifikation, vor allem auch die Unterwerfung unter die physikalischen Prinzipien in der Ausführung dieser Bilder durch strenge Einhaltung der optischen, das Sehen des Malers bestimmenden Gesetze gemeint hat. Die Perspektive im weitesten Sinn, nicht nur als Inbegriff der Regeln der Distanzdarstellung, sondern als Gesamtheit der Vorschriften für eine konkrete, den tatsächlichen Eindrücken je nach der Position des Künstlers genau entsprechende Formenwiedergabe überhaupt, ist ohne Zweifel das wichtigste Stück in der Technik der Malerei. So weit läßt sich also gegen die spezielle Forderung, mit welcher Alt argumentiert, nichts Ernstliches einwenden; aber dennoch mangelt dieser Forderung die volle Beweiskraft, falls »objektive«, d. h. nach dem Verfasser für jedermann, mit Ausnahme etwa der abnormen Individuen, gültige Schätzungen durch sie begründet werden sollen. Denn die Grade der Schulung des Auges bedeuten immerhin sehr beträchtliche Unterschiede der Empfindlichkeit, so daß der Maler auch bei mancherlei Verstößen gegen die Perspektive noch immer auf die Anerkennung weiter Kreise rechnen könnte, wenn er nicht überhaupt mit Absicht sich nur an die bestgeschulten Augen wendete und diese allein zu Richtern über sein Werk aufriefe. Tatsächlich ist er ja im guten Rechte, diese Haltung zu beobachten und die Masse zu ignorieren, die von den Regeln der Perspektive nichts weiß: das erhellt aus den oben entwickelten Grundsätzen; nur läuft diesen Grundsätzen eben die Vorstellung allgemeingültiger Geschmacksurteile schnurstracks zuwider und darf eine Norm, welche sich für die tiefere philosophische Auffassung erst aus ihrem Zusammenhange mit dem ganzen menschlichen Kulturideal rechtfertigt, nicht als etwas von vornherein Feststehendes behandelt werden. Daß die objektiv richtige Schilderung gewisser Dinge durch sie bedingt wird, wandelt sie selber noch nicht in einen letzten »objektiven Beurteilungsgrund« um, und daß sie dem philosophisch Unorientierten selbstverständlich scheint, hat erst recht nichts zu sagen.

Eine andere Reihe der Altschen Zeugnisse für die Möglichkeit objektiver Kunstkritik weist ein völlig verschiedenes Gepräge auf. Man hat es hier vielfach mit einer Charakteristik der Kunstwerke durch sehr allgemeine Bestimmungen zu tun, die oft mehr auf die Schöpfer der Werke als auf diese selbst oder auf die Werke nur mittelbar gehen und deren objektive Natur schon dadurch verbürgt scheint, daß sie auch zur Kennzeichnung anderer, rein intellektueller Leistungen, beziehungsweise ihrer Urheber benutzt werden können. Gerade dieser Umstand, den Alt leider nicht ausdrücklich betont, macht die in Rede stehende Argumentation überaus bestechend,

Eigenschaften, die solcherart von den Kunstwerken ausgesagt werden, obschon sie sich eigentlich zunächst auf die Künstler beziehen, wären etwa die Genialität, die Geistesfülle, die Nüchternheit, die Reife und dergleichen. Über die Möglichkeit einer vollständigen Objektivität der Aussage kann nun aus dem angeführten Grunde ein Zweifel nicht bestehen. Daß man z. B. die Genialität, eine Eigenschaft, welche in Alts eigener Beweisführung zu wiederholten Malen verwertet wird, nicht bloß auf Grund des ästhetischen Gefühls konstatiert, ist für uns Heutige, die wir Kants Terminologie, die Einschränkung des Ausdrucks »Genie« auf die spezifische Künstlerbegabung, längst verlassen haben, ganz selbstverständlich, da es ja auch »geniale« Mathematiker, Philosophen, Naturforscher, Mediziner, Historiker, Techniker und Geschäftsleute gibt. Alt geht darum so weit, in der Zuerkennung der Genialität an einen Künstler gar kein Werturteil zu erblicken, und er gibt auf diese Weise, wenigstens vorübergehend, die eine Seite des Gedankens einer objektiven Kunstkritik, dessen Begründung sich seine Schrift offenbar zum Ziele gesetzt hat, preis, nämlich die Rechtfertigung des kritischen Verfahrens, um die andere Seite, die Nachweisung der möglichen Objektivität, desto mehr vor jeder Anfechtung sicherzustellen. Aber »Kunstbeurteilung« nennen wir in Wahrheit doch nicht die simple Beschreibung eines Kunstwerkes oder die individual-psychologische Charakteristik eines Künstlers, wenn sich auch beide zu noch so abstrakten Begriffen aufschwingen; als wirkliche »Beurteilung« darf doch nur eine Kennzeichnung gelten, die zugleich Lob oder Tadel, Anerkennung oder Mißbilligung ist; nur an der Legitimation dieser, also einer mit Wertbestimmung verbundenen, echte kritische Schätzung einschließenden Beurteilung kann Alt nach der ganzen Intention seines Buches gelegen sein, und die Hauptfrage ist daher gerade die von ihm beiseite gesetzte, ob und in welcher Weise mit der objektiven Feststellung der Genialität eine Wertschätzung einhergeht, die an der Allgemeingültigkeit jener teilnehmen dürfte. Geht man dieser Frage auf den Grund, so wird man finden, daß sich eine doppelte Möglichkeit der Verknüpfung des Tatsachenurteils mit dem Werturteil ergibt. Einerseits bedeutet künstlerische Genialität, wie Alt des öfteren nachdrücklich einschärft, keineswegs die bloße Fähigkeit der Produktion von Neuem, Originellem schlechtweg, auch nicht die der Produktion beliebiger neuer Werte, wie z. B. das Vermögen des Ersinnens neuer Rechnungsoperationen oder der Konstruktion neuer Maschinen, sondern naturgemäß die ganz besondere Gabe der Hervorbringung eines neuen künstlerisch, also ästhetisch Wertvollen. Die Genialität des Künstlers betätigt sich danach von vornherein in der spezifisch ästhetischen Richtung, sie verrät sich durch Schöpfungen, die an und für sich, d. h. ohne bewußte Reflexion auf die Geisteseigenschaften ihrer Urheber, wirksam sind. Von diesem Standpunkte aus betrachtet, ist der Künstler um so genialer, je besser ihm die Erzeugung ästhetisch vollendeter Werke gelingt; die Intensität des Wohlgefallens an diesen Werken, ihre dem Gefühl sich erschließenden künstlerischen Reize sind der Gradmesser der Genialität. Anderseits aber kann dort, wo wir allseitige Vorzüglichkeit der Schöpfung vermissen und einiges daran unangenehm oder selbst abstoßend wirkt, wo uns jedoch gewisse ganz allgemein, auch außerhalb des Kunstgebietes, mit »Genialität« in Verbindung gebrachte Züge, wie Phantasiereichtum, Kühnheit der Gedanken, Kraft in der Herstellung von Kombinationen, entgegentreten, Eigenschaften also, die für den Künstler immerhin wertvoll sind, wenn sie gleich zu vollkommen befriedigenden Leistungen allein nicht zureichen, — hier kann, sage ich, die Wahrnehmung dieser Genialität ein Gefühl der Bewunderung erzeugen, welches zu dem direkten Eindrucke, zu der ersten reflexionslosen Wirkung hinzutritt, das an einzelnen Stücken haftende Wohlgefallen vergrößert, das Mißfallen, das andere Stücke sonst verursachen würden, abschwächt

und mildert. Denn wenn man sich auch von der Einseitigkeit der Véronschen Ästhetik freihält, für welche der Kunstgenuß lediglich im Bewunderungsgefühl besteht, ja, wenn man es sogar gewagt findet, die Bewunderung zu den allgemeinen Ingredienzien der ästhetischen Lust zu rechnen, wie es Vérons Landsmann Lalo in jüngster Zeit getan hat, man müßte denn die »*admiration*« im Gegensatze zu Lalos Begriffsbestimmung mit dem kontemplativen Lustgefühl selber ineinssetzen, so kann man doch nicht leugnen, daß im Genusse von Kunstwerken dieses Moment, und zwar der eigentliche typische Affekt, nicht etwa bloß die halb tropisch so genannte »Bewunderung des Schönen«, eine bedeutsame Rolle spielt und speziell als Bewunderung der Genialität des Künstlers zum Gesamteindruck der Werke oft nicht wenig beiträgt. Man darf insbesondere vermuten, daß Derartiges stattfindet, wenn der Beurteiler die Genialität ausdrücklich unter den Vorzügen des Werkes nennt, und man begreift, daß diese gewissermaßen selbständige, der endgültigen Schätzung vorangehende und sie mitbestimmende Würdigung der Genialität des Künstlers bei Poesieerzeugnissen viel häufiger vorkommt als bei Produkten der Plastik und der Malerei. So erkennen wir in der Tat zwei Möglichkeiten der Verbindung zwischen objektivem und Werturteil. In der ersten Form hat das die Genialität festsetzende Tatsachenurteil kunstästhetische Werturteile zur Voraussetzung und wird es von diesen getragen; in der zweiten geht jenes objektive oder Tatsachenurteil in das Werturteil ein und fungiert es als Faktor oder Element des letzteren. Allein diese völlig durchsichtigen Zusammenhänge machen es ihrerseits auch wieder klar, weshalb Übereinstimmung aller Personen in einer Kunstschätzung, die begleitet ist vom Erkennen der Genialität des Künstlers, geschehe die Begleitung nun auf die eine oder andere Weise, niemals erhofft werden kann. So verschieden die Vorzüge des Werkes bei rein gegenständlicher, von keinerlei Reflexionen über den Geist seines Schöpfers durchflochtener Aufnahme auf die einzelnen Menschen wirken, diese entzückend, für jene kaum sich fühlbar machend, in ebenso ungleichem Maße wird die bewußte Wahrnehmung der genialen Geisteskräfte Gefühlsschwingungen auslösen. Manche empfinden den ungewöhnlich starken Trieb zum Verlassen der alten Kunstweisen und zur Eroberung neuer Stoffe an und für sich schon als Gestörtheit, mit welcher sie selbst durch die virtuoseste Technik kaum ausgesöhnt werden; manche verzeihen umgekehrt der Originalität zuliebe große technische Schwächen, ja nehmen zweifellosen Dilettantismus mit in Kauf, wenn er mit der Scheu vor ausgefahrenen Geleisen und der Gabe, Neues zu bringen, gepaart ist. »Großartig!« sagt der eine, »Reif fürs Narrenhaus!« der andere. Wie soll da eine objektive Kritik im Sinne Alts zustande kommen?!

Ein ganz ähnliches Ergebnis aber würde man bei Prüfung der übrigen Qualitäten erlangen, die solch reflektierte, den Umweg über den Künstler nehmende Charakteristik den Kunsthervorbringungen beilegt, und höchstens darin würde sich ein Unterschied zeigen, daß bei gewissen Eigenschaften, wie der »Reife«, die zweite der hier erörterten Verknüpfungsweisen zwischen Tatsachen- und Werturteil zumeist fehlt, indem die Vollendung des künstlerischen Vermögens eben auf Grund der Vollkommenheit des Produktes angenommen wird. Diesfalls hat also, obwohl schon in dem Begriffe der fraglichen Eigenschaft selbst die Beziehung auf den Künstler mehr oder weniger bestimmt enthalten ist — kann doch nur in dem Künstlergeiste der »Reifungsprozeß« vor sich gehen! —, die ästhetische Totalschätzung offenbar die Priorität und leiten daher solche Bestimmungen zu den direkten, ans Kunstgebilde allein sich haltenden, jede Berücksichtigung der Individualität seines Schöpfers unterlassenden Urteilen hinüber. Man könnte speziell in dem gewählten Beispiel auch von einer doppelten Reflexion sprechen: eine Beschaffenheit des Kunsterzeugnisses,

die dessen ästhetischen Wert ausmacht, veranlaßt uns, der künstlerischen Persönlichkeit mit bildlichem Ausdrucke einen Vorzug zuzusprechen, aus dem sich wieder jene Beschaffenheit erklärt. Ohne Zweifel aber gibt es der Qualitäten für die indirekte, reflektierte Beurteilung eine große Menge. Es mag dahingestellt bleiben, ob der einzelne kunstschöpferische Gedanke wirklich, wie Fontaine behauptet, durch die drei »wesentlichen Charaktere« der »Individualität«, »Penetration« und »Komprehension« zur Genüge gekennzeichnet ist: so konstruiert, gekünstelt und spielelerisch es erscheint, die den ästhetischen Hauptkategorien entsprechenden Arten der Wohlgefälligkeit der verschiedenen Werke mit Fontaine zu jenen angeblichen Grundcharakteren in eine spezielle Beziehung zu setzen, derart, daß das Hübsche (*joli*) der »Individualität«, das eigentlich Schöne der »Penetration« und das Erhabene der »Komprehension« zu danken wäre, für so willkürlich und unstatthaft müßte auch die Vorstellung erklärt werden, als ob — und wäre es selbst bloß im Hinblick auf die guten, löblichen Eigenschaften — keine andere Charakteristik von Kunsterscheinungen als die mittels der Grade jener drei Konzeptionsformen möglich sei.

Neben die objektiven Bestimmungen, die auf Eigentümlichkeiten des Künstlertalents zurückgehen, stellen sich jedoch bei Alt, ohne daß er selbst einen Einschnitt macht, auch ebenso rein theoretische Urteile, welche die Kunstwerke unmittelbar betreffen. Die Möglichkeit oder, richtiger gesagt, die Notwendigkeit derartiger Urteile, ihre stete Verwendung in der Kunstdiskussion ist abermals die selbstverständlichste Sache von der Welt. Jede Vorstellungsgrundlage von Gefühlen, besonders wenn sie sich aus optischen oder akustischen Elementen zusammensetzt, verstattet natürlich eine bestimmte Bezeichnung, sei es durch Eigenschafts-, sei es durch Relationsbegriffe, bei der man sich um das an der Vorstellung hängende Gefühl nicht im mindesten zu kümmern braucht. So wird man auch an einem Bilde allerlei Dinge: Genauigkeit der Zeichnung, Kraft der Farben, Neuheit des Gegenstandes, Verständlichkeit der Darstellung und noch vieles dergleichen konstatieren können — gar nicht zu reden von dem, was die einfache Beschreibung liefert! —, ohne daß man Rücksicht nimmt auf die ästhetischen Lustgefühle, welche durch die Auffassung dieser einzelnen Qualitäten im Beschauer geweckt werden. Allerdings heißt es jedoch bei Annahme der Objektivität der Eigenschaften, d. h. der wirklichen und vollständigen Unabhängigkeit ihrer Erkenntnis vom Gefühl, außerordentlich vorsichtig sein, und es ist die Frage, ob selbst Alt trotz seiner Gründlichkeit es an dieser Vorsicht nicht dann und wann hat fehlen lassen. Er meint beispielsweise, wenn jemand sage: »Hans v. Marées hat es fast niemals zu einer ausgeglichenen Leistung und niemals zu der von ihm angestrebten Verbindung verschiedener ästhetischer Wirkungen gebracht«, so scheine dies nur ein Werturteil zu sein, weil wir die rein »tatsächliche Aussage schon als Tadel empfinden«, faktisch aber handle es sich »um Tatsachen, die einer vollkommen objektiven Beweisführung zugänglich sind«. Darf man dem ohne weiteres beistimmen? Wenn dies der Fall, wenn Ausgeglichenheit der Leistung also objektiv konstatierbar sein sollte, so müßte, scheint mir, vor allem eine leidlich sichere quantitative Schätzung und Vergleichung der einzelnen Momente der Leistung, zwischen welchen jenes ideale Verhältnis statthat, möglich sein. Nun nehme man bloß die zuvor genannten Eigenschaften! Es obwaltet kein Zweifel, daß Sättigung der Farben sich recht gut mit Exaktheit messen läßt, daher die psychophysischen Untersuchungen sich stets auch auf diese von Wundt so genannten »Qualitätengrade« neben den wahren und eigentlichen Intensitäten erstreckt haben. Allein bei den übrigen der früher aufgezählten Eigenschaften, die sämtlich, um nochmals einen vortrefflichen Wundtschen Ausdruck zu gebrauchen, durch »kategoriale Verschiebung« aus Relationen in Eigenschaften ver-

wandelt worden sind, ist die genaue Grad- oder Maßbestimmung schon an und für sich eine recht mißliche, fast aussichtslose Sache, und angesichts der völligen Heterogeneität dieser Beziehungen untereinander wird es selbstverständlich ein noch verzweifelteres und aussichtsloseres Beginnen, ermitteln zu wollen, ob der Grad des einen Leistungsbestandteils, z. B. der Richtigkeit der Zeichnung, den Graden der anderen Momente, also der Faßlichkeit der Darstellung, der Neuheit des Sujets usw. gehörig entspricht. Daß Alt selber vermutlich nicht gerade diese Stücke, wenigstens nicht alle, im Auge gehabt hat, erscheint gleichgültig und kommt seiner Auffassung sicherlich nicht zustatten, da in den obigen Beispielen die einzelnen Qualitäten der Kunstwerke für seine Absicht so günstig als nur irgend möglich gewählt, da lauter Merkmale ausgesucht wurden, bei denen zum mindesten die objektive Erkennbarkeit einwandfrei ist. Es wäre aber auch nichts gewonnen, wenn man die verschiedenen Seiten der künstlerischen Leistung etwa auf Sondertalente des Künstlers zurückbezöge und so das Gleichgewicht der subjektiven Potenzen zu prüfen versuchte. Abgesehen davon, daß man jede Spezialbegabung doch lediglich aus ihrer Manifestation im Kunstwerke erschließen könnte, die Auffassung der Künstlerpotenzen also mit allen Mängeln der soeben erörterten Schätzungsweise behaftet und nur noch unsicherer, weil vermittelterer wäre, müßte sogar schon prinzipiell erklärt werden, daß die Annahme einer gleichmäßigen Entwicklung und Betätigung der Kräfte nie über jene sehr vagen Quantitätsbestimmungen hinauskommt, auf welche unsere psychologische Erkenntnis nach dieser Richtung nun einmal angewiesen bleibt. Aber — und diese Frage führt uns erst zur Hauptsache — heißt denn überhaupt »Ausgeglichenheit« im Falle des Altschen Beispiels Vorhandensein gewisser Eigenschaften oder Anlagen in objektiv gleichem Maße? Ist wirklich ästhetische Schätzung, ist Beurteilung auf Grund gefühlsmäßiger Eindrücke bei dieser Bestimmung ausgeschlossen? Ich wüßte wahrlich nicht, wie eine »ausgeglichene Leistung« anders als an dem Wohlgefallen zu erkennen wäre, das die gleichzeitige Entfaltung verschiedener künstlerischer Fähigkeiten hervorbringt, und der Grad der Entfaltung jeder einzelnen Fähigkeit, der zu solch günstiger Wirkung gefordert wird, ist kein fixer, auch kein relativ, d. h. im Verhältnis zu dem Grade der Betätigung der übrigen konstanter, sondern hängt ab von dem Vorwurfe des Kunstwerkes: der Porträt- oder Stilllebenmaler wird Schwung der Phantasie nicht in dem Maße nötig haben wie der Symbolist, dieser in der Genauigkeit der Zeichnung hinter jenem zurückbleiben dürfen. Bei allen den Qualitäten aber, zwischen denen Ausgleichung verlangt wird, kommt es nicht auf ihr bloßes Dasein, soweit dasselbe objektiv feststellbar ist, sondern, wie Alt selber sagt, auf ihre »ästhetischen Wirkungen« an. Durch diesen Ausdruck, der ihm wider Willen entschlüpft, widerlegt und desavouiert Alt sich fast handgreiflich und bezeichnet er in der prägnantesten Weise einen Sachverhalt, welcher für die Entscheidung über den Wert der ganzen Demonstration weit schwerer wiegt als die sämtlichen zuvor aufgeworfenen Bedenken. Stellten diese nur die Exaktheit der objektiven Bestimmung in Frage, ohne das Merkmal »Ausgeglichenheit« an sich des Charakters der Objektivität zu berauben, so ist jetzt klar geworden, daß die Bestimmung selbst, bevor sie in der Kunstkritik Anwendung finden kann, gleichsam ins ästhetische Erdreich versetzt wird, so daß sie als die einfache Formel für die Resultierende gewisser emotioneller Wirkungen erscheint, die allerdings in Beziehung zu ihren repräsentativen Grundlagen, mithin zur objektiven Seite der jeweiligen »Ausgeglichenheit«, gedacht werden. Weil nun aber, wie gesagt, jene Resultierende als wohlgefällige Totalwirkung sich je nach der Kunstgattung bei sehr verschiedenem Verhältnisse der besonderen künstlerischen Qualitäten erzeugt, dürfte unter Umständen der Vorwurf der »Unausgeglichenheit« gegenüber den

einzelnen Schöpfungen nicht einmal dann erhoben werden, wenn der Künstler lauter Werke von einseitigen Vorzügen geschaffen hätte, Werke, die bald nach der einen, bald nach der anderen Richtung, aber keines nach allen Hauptrichtungen zugleich hervorragendes Können verraten. Es käme nur darauf an, ob die gerade für das betreffende Werk notwendigen Kräfte nicht versagten: hätten sich diese stets in solchem Ausmaße betätigt, daß ein vollkommen befriedigender Eindruck zustande kam, so könnte der Tadel der Unausgeglichenheit höchstens das Schaffen des Künstlers im ganzen treffen, und er würde dann nichts weiter besagen, als daß der Künstler nicht genug Stoffe gewählt hat, die zu gleichmäßiger Entfaltung der verschiedenen Vorzüge Gelegenheit bieten.

Im voranstehenden sollte gezeigt werden, wie leicht man der Täuschung erliegt, eine objektive, sozusagen vorästhetische Natur der Bestimmungen von Kunstwerken auch da anzunehmen, wo die Kennzeichnung schließlich doch aus ästhetischen Eindrücken zusammengeflossen ist oder sich auf solche gründet, und wie selbst ein Kunstdenker von dem Ernste und der Tüchtigkeit Alts der Gefahr eines derartigen Irrtums nicht gänzlich entgehen konnte. Man darf es sich aber ja nicht einfallen lassen, zu glauben, daß die Chancen für das Gelingen seiner Hauptabsicht erheblich bessere wären, wenn er diesen Irrtum vermieden und seine Darlegung von jeder Verwechslung objektiver und ästhetischer, also auf Gefühlsschätzung beruhender Urteile freigehalten hätte. Die Möglichkeiten rein objektiver Charakteristik sind zahllos; trotzdem kann man sich nicht wundern, daß Alt eine einzige Form derselben, von der sogleich die Rede sein wird, zu einem seiner Beispiele gewählt und die Heranziehung aller übrigen unterlassen hat. Der Grund seines Vorgehens liegt einfach darin, daß diese wirklich objektiven Urteile himmelweit verschieden sind von der Beurteilung, auf die es der Kunstkritik allein ankommt oder in welcher, richtiger gesagt, die Kunstkritik besteht. Wenn wir ein Gemälde als groß oder klein, reich oder arm an Figuren, hell oder dunkel, koloristisch eintönig oder in vielen verschiedenen Farben zu uns sprechend, als ein Landschafts- oder ein Historienbild bezeichnen, so haben wir durchaus objektive Bestimmungen gegeben; nur kann aus der sichersten Gewährleistung ihres sachlichen Charakters der Kunstkritiker keinen Nutzen ziehen, weil keine einzige dieser Bestimmungen ein Werturteil veranlaßt, jede der entgegengesetzten Qualitäten vielmehr mit höchster Vortrefflichkeit und beispielloser Erbärmlichkeit des Kunstwerkes sich gleich gut verträgt. Daher begreift man ohne weiteres, weshalb Alt seine Exempel ausschließlich dem Kreise jener Merkmale entnommen hat, die als Erfüllung oder Verleugnung der Bedingungen ästhetischer Wohlgefälligkeit an und für sich schon Wertträger sind. Aber in diesen Fällen der positiven oder negativen Bewährung eines ästhetischen Prinzips in einer Kunstschöpfung wird man wohl allenfalls für die ganz isoliert betrachtete Eigenschaft auf eine übereinstimmende Schätzung rechnen dürfen, und selbst dann nicht immer, weil erstens die isolierende Auffassung, die ästhetische Abstraktion nicht jedermann gelingt, und weil zweitens das Prinzip selber die Quelle eines so schwachen Lustgefühles vorstellen kann, daß nicht jedermann davon merklich bewegt wird. Nie jedoch wird es im Hinblick auf die Komplikation auch des einfachsten Kunstwerkes möglich sein, durch eine Reihe solcher scheinbar objektiver Urteile, durch Auffassung der einzelnen ästhetisch wirksamen Charaktere des Werkes die ganze Welt zu ein und derselben Kritik zu zwingen. Die verschiedene Empfänglichkeit für bestimmte ästhetische Reize wird unvermeidlich auch Verschiedenheiten der Beurteilung nach sich ziehen. Weil das Gefühl und seine repräsentative Basis nicht das nämliche sind, sondern nur in einer mehr oder weniger variablen kausalen Verbindung

stehen, hindert die sicherste Formulierbarkeit der Gefühlsgrundlagen nicht das unsicherste Schwanken des Gefühls. Es sei ihm »nicht bange darum«, wie schließlich die Entscheidung über den relativen Wert der Bilder im ganzen ausfallen werde, versichert Alt (S. 27) nach einer Parallele zweier Gemälde neuerer Künstler, eines Feuerbachschen und eines Kellerschen, in welcher er hervorstechende objektiv erkennbare Vorzüge einander gegenüberstellt und es den Lesern, natürlich sofern sie zur Besichtigung der Bilder Gelegenheit haben, anheimgibt, über den höheren Wert des einen oder des anderen zu entscheiden. Früge man ihn aber aufs Gewissen, ob er überzeugt sei, daß in keinem einzigen Falle das Urteil anders lauten könne, als er erwartet, daß es auf der ganzen Welt keine Person gebe, die den in seiner eigenen Schätzung zurücktretenden Vorzug für den gewichtigeren halten kann, weil sie ihn stärker, lebhafter fühlt, so müßte er als ehrlicher Mann trotzalledem mit »Nein« antworten. Um es also kurz zu sagen, das Ergebnis dieser Reflexionen in ein paar Worte zusammenfassend: die objektiven Urteile über Kunst sind keine Kritik, und die Kunstkritik ist nicht objektiv im Sinne der Verbindlichkeit für jedermanns Urteil.

Es wurde hier aber freilich jener Begriff von »Kunstkritik« zugrunde gelegt, welchen Alt für seine Intentionen allein brauchen kann und an dem er im ganzen mit löblicher Konsequenz festhält, wenn er Beispiele vermeintlich objektiver Aussagen bringt. Dieser Begriff ist auch der heute vorherrschende und namentlich der populären Verwendung des Ausdruckes gemäße. In der weiteren Bedeutung kann man jedoch unter Kunstkritik oder Kunstbeurteilung neben der ästhetischen, ein Gefühlserlebnis aussprechenden und begründenden Schätzung noch ganz anderes verstehen. Als »kritisches«, d. h. sichtendes, sonderndes, unterscheidendes, auslesendes Verfahren stellt sich nicht nur die Scheidung der guten und schlechten, wertvollen und minderwertigen Stücke oder Seiten in einem Kunstwerke, noch weniger bloß die Sortierung der Werke nach dem Grade ihrer Vorzüglichkeit, beziehungsweise Unzulänglichkeit oder gar ihre grobe Einreihung in die zwei Klassen der gelungenen und mißlungenen Produkte dar; kritisch ist vielmehr auch die Analyse einer Kunstschöpfung zum Zwecke einer scharfen Charakteristik der psychischen Individualität des Künstlers, sowie sich diese in ihrer Hervorbringung zu erkennen gibt; kritisch ist nicht minder die Untersuchung des Zusammenhanges eines Künstlers mit seinem Volke, seinem Heimatlande und seiner Zeit, die Vergleichung seiner geistigen Charakterzüge mit dem National-, dem Zeitgeist und dem Milieu, sowohl dem sozialen wie dem physischen, und die auf Grund solcher Vergleichung erfolgende Feststellung, wieweit sein Schaffen etwa durch Heredität und durch die Einwirkungen der Umgebung bestimmt wurde. Denn auch bei den letztbezeichneten Untersuchungen und Nachweisen findet Sonderung in doppelter Hinsicht statt, vor allem die Trennung der Merkmale, welche sich auf den einen, von denjenigen, welche sich auf den anderen Ursachenkomplex zurückführen lassen, sodann aber als Voraussetzung oder als die Kehrseite solcher Distinktion wie als Verfolgung eines selbständigen Forschungszieles das strenge Auseinanderhalten der einzelnen Rassencharaktere, der Physiognomien der Geschichtsperioden und der Beschaffenheiten der verschiedenen Länder. Und so hat denn Hennequin bekanntlich unter dem Begriffe der »*critique scientifique*« die »*analyse psychologique*« und die »*analyse sociologique*« der ästhetischen Kritik an die Seite gestellt, obwohl er der soziologischen Analyse mehr die Erklärung des Erfolges und der Aufnahme der Kunstwerke als die der Kunstwerke selbst zuweist, weil er im Hinblick auf die großen angeborenen Unterschiede der Künstlerpersönlichkeiten nicht daran glaubt, daß die Kunst wirklich so restlos, wie es sich Taine vorstellte, als Produkt der

Rassenvererbung und der Einflüsse der Umwelt zu begreifen ist. Ob man aber die soziologische Zergliederung im Geiste Taines oder nach den Vorschriften Hennequins treibt, jedenfalls ist sie gleich der psychologischen Analyse grundverschieden von ästhetischer Beurteilung, und dessenungeachtet darf sie zur »Kritik« nach der weiteren Konzeption gezählt werden. Als ihr wichtigster, weil am häufigsten und mit der größten Aussicht auf Erfolg gepflegter Teil erscheint wohl die Prüfung der Abhängigkeit irgend eines Künstlers von anderen Meistern. Diese Musterung unter den Zeitgenossen und Früheren, welche als Vorbilder dem Dichter, dem Maler, dem Musiker gedient oder seiner Produktionsweise ihm selber unbewußt eine bestimmte Färbung gegeben haben mögen, diese Unterscheidung der einzelnen Richtungen, nach denen er Anregungen empfangen, kurz dieses Auseinanderlegen aller der Einflüsse, die auf ihn gewirkt haben, ist der ursprünglichen Wortbedeutung nach gewiß ein »kritisches« Verfahren. Dabei aber kommt solcher Analyse auch volle Objektivität im Sinne der Unabhängigkeit der Resultate von Gefühlseindrücken zu, wenn schon objektive Sicherheit der Erkenntnisse wegen der Gefahr, zufällige Ähnlichkeiten mit Entlehnungen oder Anschlüssen zu verwechseln, hier schwerer als auf anderen Gebieten sich erreichen lassen dürfte. Im Verein jedoch mit streng historischer Forschung, welche den erweisbaren äußerlichen Beziehungen nachgeht, wird es die komparativ-kritische Methode sicherlich oft zu hoher Wahrscheinlichkeit, nicht selten sogar zu wirklicher Gewißheit bringen. In diesem Falle vereinigt dann die fragliche »Kunstkritik« alles in sich, was man braucht und wünscht, bis — auf die Hauptsache, die Wertbestimmung oder ästhetische Schätzung. Alt bezeichnet diese Lage der Dinge mit großer Schärfe und rühmenswerter Offenheit, ohne sich um die Schädigung seiner eigenen Position zu kümmern, in jenem einen Beispiele faktisch und von Hause aus objektiver Kunstbeurteilung, dessen ich oben erwähnt habe. Wenn jemand auf die Behauptung: »v. Marées hat Werke geschaffen, die eigenartige Sensationen bieten; er war ein Genie« erwidern wollte: »v. Marées bezog die Faktoren jener angeblich originellen Sensationen teils von dem Maler Böcklin, teils von dem Maler Feuerbach, die gleichzeitig in Rom waren, die plastischen von diesem letzteren und dem Bildhauer Hildebrand; früher versuchte er sich in einer vollkommen anders gearteten Verbindung rembrandtesker Beleuchtung und Pastosität mit venezianischem Schönheitskultus; originell war er nur in seiner letzten Periode durch eine eigenartige Verbindung plastischer Schönheit mit einer trüben, braunen und grauen Färbung, die beide der Meisterschaft entbehren. Zugeben aber wollen wir, daß eine dabei von ihm angestrebte Wirkung durch plastische Schönheit menschlicher Gestalten im Raum wirklich originär und also, soweit er sie erreichte, eine geniale Leistung war«, — wenn sich jemand mit diesen Worten äußerte, so hätte der Kritiker, meint Alt, lauter Tatsachen festgestellt, in der Antwort sei »nirgends ein Werturteil«. Das ist nun freilich wieder eine etwas gewagte Behauptung, da die Zuerkennung künstlerischer Meisterschaft gewiß nicht ohne vorausgegangene ästhetische Werturteile erfolgt, wie man schon aus den obigen Erörterungen über die Verwendung des analogen Begriffes künstlerischer Genialität ersehen kann, und noch seltsamer berührt es, daß Alt in der seiner Behauptung zufolge von jeder Wertschätzung freien Analyse wiederholt Urteile über Schönheit fällen läßt, und zwar so fällen läßt, daß die Schönheit nicht etwa bloß den Gegenstand einer bestimmten Gefühlsreaktion vorstellt, die man in der Seele einzelner Menschen, seien diese nun Venezianer oder Chinesen, als psychologische Realität konstatiert, sondern vielmehr eine auch vom Redenden selbst anerkannte Schönheit bedeutet. Indes liegt hier kein Übersehen, keine Flüchtigkeit vor. Daß gerade bei der Klasse von Objekten, um die es sich in dem Falle handelt, der Schönheitsgedanke nicht

wie sonst überall aus subjektiven Vorgängen, genau geredet: aus Beziehungen zum emotionellen Leben abstrahiert ist, entspricht allerdings der tatsächlichen Auffassung Alts: dies wird sich sogleich herausstellen; es wird jedoch ebenfalls sogleich gezeigt werden, daß eine derartige Auffassung gänzlich unhaltbar und als Rückfall in die metaphysische Ästhetik zu betrachten ist. Um so zweifelloser erscheint dagegen die Abwesenheit von Wertbestimmungen in dem ersten, das Verhältnis Marées zu anderen Künstlern betreffenden Stücke der Zergliederung: dieses Stück ist ein Musterbeispiel jener objektiven »Kunstkritik«, deren Wesen soeben auseinandergesetzt wurde, und genau so weit wie diese Objektivität, diese Unabhängigkeit von gefühlsmäßigen Schätzungen erstreckt sich nun die Allgemeingültigkeit der Urteile. Alt sagt es mit den bestimmtesten Worten. Sobald sich die Frage erhebt, »wie hoch die an letzter Stelle bezeichnete Leistung des Künstlers Hans v. Marées zu schätzen sei«, entbrennt seiner Versicherung nach der Streit, »weil diese Schätzung eine ausschließlich subjektive ist«. Was soll aber dann der ganze, fast überflüssige Hinweis auf die Objektivität der historisch-genetischen Feststellungen?! Und wenn Alt weiterhin ausführt, daß die ästhetische Schätzung nicht an den Werken haften bleiben muß, daß der Urheber der Werke selbst Gegenstand ästhetischer Betrachtung, der Kultus der Persönlichkeit demnach ein ästhetischer Kultus werden und das Gefühl der Rührung oder Erschütterung, womit die Vertiefung in die etwaige Tragik des Künstlerschicksals uns ergreift, dem Effekt einer von uns innerlich komponierten Tragödie gleichgesetzt werden kann, so zerstört er mit diesen feinen und sinnigen Bemerkungen nur noch vollständiger seinen eigenen mühsamen Bau. Die Wirkung all der lose ans Kunstwerk geknüpften Vorstellungen, die hier als mögliche Quellen ästhetischen Genusses gedacht werden, auf die einzelnen Menschen ist ja graduell so verschieden, daß man da, wo sie sich einschleicht, erst recht jeden Gedanken an übereinstimmende Wertschätzung fahren lassen muß. Man darf also den soliden Ästhetiker wahrlich nicht beschuldigen, daß er, um einen Haupttrumpf in die Hand zu bekommen, ein falsches Spiel spiele und die entscheidenden Punkte verdecke. Er hat im Gegenteil diese Punkte so hell beleuchtet und so deutlich hervorgehoben, daß es von niemandem heller und deutlicher hätte geschehen können. Er anerkennt nicht nur, sondern erklärt laut und eindringlich, daß Allgemeingültigkeit und Objektivität der Kunsturteile mit dem ästhetischen Charakter dieser Urteile nicht verträglich sind. Indem aber gerade solch ästhetische Schätzung, wie sie heute unter »Kunstbeurteilung« und »Kunstkritik« zu allererst verstanden wird, häufig in den angeblich objektiven Bestimmungen sich birgt, auf welche Alts Beweisführung gegen die Relativisten und Subjektivisten gestützt ist, gehen die fraglichen Bestimmungen mit der Aufdeckung ihres ästhetischen Gepräges auch von selber der Allgemeingültigkeit verlustig, und wo umgekehrt objektive Sicherheit der Aussagen angenommen werden darf, da ist sie in Ermanglung eines Werturteils, das sich mit den Aussagen verbinden würde, belanglos.

Es wurde schon bei Prüfung des letzten Beispiels betont, daß Alt, indem er die plastische Schönheit der Späterzeugnisse Marées' als etwas objektiv Erkennbares, nicht bloß auf Gefühlsschätzung Beruhendes hinstellt, sich keineswegs einer Nachlässigkeit der Sprache oder des Gedankens schuldig macht, sondern daß in dem scheinbaren Schnitzer vielmehr eine bestimmte Überzeugung, der man allerdings nicht beipflichten kann, hervortritt. Wäre von irgend welchen anderen Schönheiten: architektonischen, musikalischen, Landschafts-Schönheiten, Schönheiten der Poesie die Rede gewesen, so würde es gewiß auch Alt unterlassen haben, die Auffassung derselben so zu behandeln, als wäre sie dem Gefühle und damit der Subjektivität und Veränderlichkeit entzogen. Aber die in Rede stehenden, von Marées ge-

schaffenen Werke sind die Bilder menschlicher Gestalten, und was nun Alt von der Schönheit im allgemeinen unbedenklich zugibt, nämlich daß sie sich nur im ästhetischen Gefühle bewährt, das bestreitet er sonderbarerweise für die spezielle Schönheit der Lebewesen, also auch für jene, dem Ausdehnungsgebiet nach beschränkte, wegen der Stärke des Eindrucks jedoch hervorragende Form von Schönheit, die ich Eigengattungsschönheit genannt habe. Der Schönheitsbegriff sprießt demzufolge aus zwei durchaus getrennten Wurzeln hervor; es gibt zwei vollkommen getrennte Reiche des Schönen, in deren einem nach subjektiven, im anderen nach objektiven Prinzipien geurteilt wird. Damit tritt diese kritische Untersuchung an den letzten Teil ihrer oben bezeichneten Aufgabe, an die Nachweisung heran, daß in gewissen Konzeptionen Alts Reste der ehemaligen Metaphysik des Schönen — diese natürlich nicht wie bei dem Kantianer Pölitz als einfache Kategorienlehre des Kunstschönen verstanden! — lebendig geblieben sind. Wie man in der Schelling-Hegelschen Periode das Schöne zunächst durch sein Verhältnis zu der objektiven, d. h. als objektiv geltenden »Idee« und zu den nicht minder objektiven Darstellungsmitteln der Idee zu bestimmen gesucht und erst hinterher nach der Wirkung der sinnlich erscheinenden Idee aufs Gefühl gefragt hat, so daß diese Wirkung als etwas Sekundäres, Nebensächliches, dem wahren Begriffsinhalte Äußerliches erschien, ebenso definiert tatsächlich auch Alt zwar nicht alle Schönheit schlechtweg, wohl aber die organische und die Eigengattungsschönheit durch den rein objektiven, d. h. für objektiv gehaltenen biologischen Begriff der Zweckmäßigkeit der Artorganisation, ohne die Beziehungen zur Subjektivität, zum Gefühl des Betrachters ursprünglich in den Begriff aufzunehmen und für dessen Fassung maßgebend sein zu lassen, ohne freilich auch zu leugnen, daß dank einem merkwürdigen, zufälligen Zusammentreffen bestimmte Wirkungen aufs Gefühl von der Erscheinung solcher Zweckmäßigkeit ausgehen. Denjenigen, welche in der »Kritik der Urteilskraft« zu Hause sind, läßt sich dieser Standpunkt vielleicht am besten durch die Bemerkung erläutern, daß für Alt in Bezug auf die organischen Formen der Unterschied zwischen ästhetischer und teleologischer Urteilskraft verschwindet, indem das Prinzip, welches nach Kant der »Reflexion« über die Welt der Organismen zugrunde liegen muß, auch zum Prinzip der Beurteilung der Schönheit eines Lebewesens gemacht wird. Kants »Zweckmäßigkeit ohne Zweck«, die das ästhetische Vorstellungsobjekt kennzeichnen soll, hat nichts zu tun mit der von mir so genannten »Teleologie ohne Zwecke«, in welcher ich eine unentbehrliche Methode der organischen Naturwissenschaft nachzuweisen mich bemüht habe und die weit eher in Langes »Psychologie ohne Seele« ein sprachliches, in Kants eigener Philosophie der lebendigen Natur aber ein teilweises sachliches Analogon findet, da ja auch bei Kant die Lehre von der biologischen Zweckmäßigkeit wenigstens eine Teleologie ohne objektiv erweisbare und zum Begriff des Organismus notwendige Zwecke ist. Jene erstere, ästhetische Zweckmäßigkeit aber bezieht sich gar nicht auf den Gegenstand als solchen, auch nicht einmal als ein Bild oder Gleichnis, unter dem seine Verhältnisse aufgefaßt werden, sie ist nicht immanente Zweckmäßigkeit des schönen Dings, sondern Zweckmäßigkeit der Vorstellung dieses Dinges für den Geist des Betrachters, Angepaßtheit an die »Bedingungen der Erkenntnis überhaupt« oder, was für Kant dasselbe besagt, Zusammenstimmen mit den zwei Vorstellungsvermögen: der Einbildungskraft und dem Verstande, die zu einem freien, harmonischen, sich wechselseitig belebenden und fördernden Spiele angeregt werden. Diese radikale und durch gelegentliche Berührung kaum verringerte Differenz der Prinzipien spiegelt sich schon in der äußeren Anlage der »Kritik der Urteilskraft« wider: die beiden Hauptabschnitte des Werkes könnten sich sonst nicht so scharf sondern,

die ästhetische und die teleologische Urteilskraft, deren jede ein Zweckmäßigkeitsgedanke durchzieht, nicht konträr einander gegenüberstehen. Bei Alt decken sich nun aber innerhalb des organischen Gebietes wirklich die Schönheit und die objektive Zweckmäßigkeit: die Erscheinung der biologischen Zweckmäßigkeit ist Schönheit; was das Zusammenspiel der Funktionen im Organismus stört oder beeinträchtigt, was die Vollkommenheit der Adaptation an die Außenwelt verringert, das tut auch dieser Schönheit Abbruch, wofern es sich nicht geradezu als Häßlichkeit fühlbar macht. Solcherart wäre — und darauf legt Alt natürlich das Hauptgewicht — wenigstens innerhalb eines gewissen Bereiches die Kunst an unverbrüchliche Normen gebunden: der Künstler, der schöne organische Gestalten darstellen will, dürfte von dem Typus nicht abweichen, in welchem sich die höchste Zweckmäßigkeit der Organisation ausdrückt, und müßte bei all seinen im übrigen freien Phantasieschöpfungen dieses Stoffkreises die Lehren der Biologie jederzeit in acht nehmen.

Das gilt, wie gesagt, von den schönen Lebewesen und ihrer künstlerischen Darstellung überhaupt. Alts Ästhetik macht prinzipiell keinen Unterschied zwischen dem Menschen und den anderen Arten. Nur ist eben der schöne Mensch für die Kunst der weitaus wichtigste Vorwurf aus dem in Rede stehenden Gebiete, der im großen und ganzen viel häufiger gewählt wird als schöne Exemplare irgend einer Tierart, wie sich dies ja aus dem übermächtigen Reize der Eigengattungsschönheit von selber versteht. Aber noch ein anderer Grund dürfte ausschlaggebend sein, wenn Alt von der organischen oder »plastischen« Schönheit fast bloß unter Bezugnahme auf den Menschen redet. Es will mir scheinen, als ob nur beim Menschen der Unterschied der reinen von der charakteristischen Schönheit mit voller Bestimmtheit hervortrete, während in der übrigen organischen Natur innerhalb der Artgrenzen die reine mit der charakteristischen Schönheit ungefähr eins ist und die letztere wiederum dem mittleren oder Durchschnittstypus entspricht, soweit sie nicht etwa eine Heraushebung und leise Steigerung der spezifischen, die Art in Gegensatz zu anderen Spezies bringenden Züge fordert. Trotzdem muß auch vom Begriff der reinen Schönheit in der Naturästhetik Gebrauch gemacht werden, weil die Vergleichung der Arten untereinander mannigfache Verschiedenheiten des ästhetischen Reizes zeigt, die sich nicht wohl anders denn als Grade der reinen Schönheit, beziehungsweise Abstufungen der Häßlichkeit auffassen und bezeichnen lassen. Im Hinblick darauf aber, daß sich die ästhetischen Werte der einzelnen Spezies wirklich nicht erst als Produkte der Vergleichung ergeben, sondern gänzlich oder großenteils auf Grund isolierter Betrachtung bestimmt werden, die Vergleichung also zwischen im vorhinein feststehenden Wirkungen auf das ästhetische Gefühl stattfindet, könnte man unter Benutzung von Hutchesons Terminologie mit einem Wortspiele sagen, die »absolute«, d. h. die dem einzelnen Geschöpf für sich, ohne daß es mit seinen Artgenossen zusammengehalten wird, innewohnende Schönheit sei hier zugleich die »relative«, d. h. für die Festsetzung des ästhetischen Ranges der Spezies maßgebende, die relative, d. h. das Verhältnis des Individuums zum Artdurchschnitte, das Maß der Verwirklichung des Typus ausdrückende Schönheit sei umgekehrt die absolute, d. h. diejenige, bei deren Würdigung von der ästhetischen Superiorität oder Inferiorität der Art gegenüber anderen Arten abgesehen, jede Spezies als solche gewissermaßen als indifferent betrachtet wird. Alt kommt es jedoch offenbar nur auf die letztere Schönheit an und kann es nur auf diese ankommen: er denkt nicht daran, der Kunst die Darstellung von Geschöpfen zu verbieten, deren Gattung uns an und für sich häßlich erscheint — ein solches Verbot würde ihn ja mit sich selbst in Konflikt bringen, abgesehen davon, daß es durch

die Bedeutung, welche das Prinzip des Charakteristischen in der imitativen Kunst erhält, unmöglich gemacht würde —; es liegt ihm sogar ferne, die Vorführung häßlicher Menschen oder einzelner häßlicher Exemplare einer Tierspezies aus der erlaubten Kunst auszuschließen; seine Forderung geht lediglich dahin, daß der Künstler, falls er schöne Einzelwesen darstellen will, sich streng an die Bildung halte, welche, vom Standpunkte der betreffenden Art beurteilt, das Maximum der Zweckmäßigkeit repräsentiert. Die Absicht, den Eindruck der Schönheit und zwar nicht nur der Schönheit des Kunstwerkes, sondern der seines Gegenstandes hervorzubringen, ist mithin die Voraussetzung für die Gültigkeit der bezüglichen Normen. Wer sich ein anderes Ziel steckt, braucht auch diese Regeln nicht weiter zu beobachten. Täusche ich mich nun nicht, so ist Alts beklagenswerter Rückfall in die metaphysisch-objektivistische Ästhetik verschuldet durch die richtige Erkenntnis der Unzulänglichkeit des Durchschnittsprinzipes für das volle Verständnis individuell menschlicher Schönheit. Buffiers »häufigste besondere Disposition«, Reynolds' »Mittel«, Kants »Normalidee« — all diese in ihrem Kerne identischen Konzeptionen mögen genügende Rechenschaft geben über die Schönheit der organischen Gestalten in der untermenschlichen Sphäre, soweit diese Gestalten als Individuen d. h. Repräsentanten einer Art ohne Rücksichtnahme auf die Gefälligkeit oder Ungefälligkeit des Arttypus selbst in Betracht kommen. Daß aber die Normalidee das Wesen menschlicher Schönheit nicht erschöpft oder, ganz genau gesprochen — denn das arithmetische Mittel gilt von sämtlichen Zügen, erlaubt daher keinen Zusatz —, diesem Wesen nicht vollkommen und in allen Einzelheiten gemäß ist, hat schon Kant selber mit größter Klarheit eingesehen und in dem Inhalte seines Begriffs des ästhetischen Ideals, das aus der Normalidee einesteils und der Erscheinung sittlicher Vollkommenheit anderenteils zusammengesetzt ist, zu meisterhaftem Ausdrucke gebracht. Da der sittliche Maßstab nur an den Menschen, nicht auch an Tiere angelegt werden kann, so war die verschiedene Schätzungsweise, welche die menschliche Individuenschönheit und diejenige in allen anderen Gattungen von Lebewesen erfahren, für Kant ohne weiteres verständlich.

Was nun der Kantschen Ästhetik der Ausdruck moralischer Vollkommenheit geleistet hat, das erhofft, wie es scheint, Alt von der biologischen Zweckmäßigkeit, die sich in der Erscheinung offenbart. Ganz besonders jene über die bloße Regelmäßigkeit oder die Durchschnittsbildung hinausgehende Schönheit des Individuums, welche Kant als Reflex edler Gesinnung faßte und somit aus der geistigen Natur des Menschen ableitete, soll vermutlich durch die Identität des Schönen mit dem biologisch Zweckmäßigen erklärt werden. Alt berichtet wenigstens, daß er ursprünglich auf diesem Gebiete ästhetischer Theorie einer subjektivistisch kritischen Ideenlehre gehuldigt, die Schönheit nämlich einfach in dem Zusammenstimmen mit einer rein psychologisch, als Vorstellung im Geiste des Betrachters, konzipierten, von allem platonisch-metaphysischen Hintergrunde abgelösten Gattungsidee gefunden habe. Es war also im wesentlichen jedenfalls der Buffier-Reynolds-Buffonsche Standpunkt, welchen er damals vertrat. Später aber wurde er anderer Meinung, warf die Gattungsidee über Bord und setzte die organische Zweckmäßigkeit an ihre Stelle. Wie man aus der Schrift »Vom charakteristisch-Schönen« ersieht, vollzog sich dieser Wechsel der Anschauungen, die Vertauschung des subjektiven, psychologischen Prinzips mit einem objektiven, metaphysischen, vorzugsweise unter dem Einflusse Ed. v. Hartmanns, an dessen Aufstellungen die eigenen Konstruktionen anzuschließen Alt nach dem Zeugnisse des eben genannten Schriftchens bestrebt ist. In der Sache aber ist wohl die Art der ästhetischen Schätzung von Artefakten, sowie von jenen domestizierten Rassen, welche der Mensch für seine Zwecke ge-

braucht, entscheidend gewesen. Diese Schätzungsweise hat Alt in der Untersuchung über das charakteristisch Schöne an Beispielen vortrefflich erläutert. Die verschiedene ästhetische Beurteilung eines Renners einerseits und eines Fuhrpferdes anderseits folgt gewiß nicht bloß dem Prinzip der Durchschnittsvorstellung, sondern wird durch die Rücksicht auf die Verwendung der Tiere genau ebenso mitbestimmt wie nach Alts hübscher Parallele die ungleichartige Schätzung einer Villa und eines Bahnhofs. Dazu kommt noch die Verschiedenheit der Ansprüche, die wir an die männliche und die weibliche Schönheit stellen. Alt hat sich diesen Beweisgrund gleichfalls nicht entgehen lassen, und es ist in der Tat unverkennbar, wie in die Gestaltung des männlichen und des weiblichen Schönheitsideals der Gedanke von den eigentümlichen sozialen Aufgaben und der besonderen Naturbestimmung eines jeden der Geschlechter hineinspielt. Auf alles das gestützt, treibt er denn die Abhängigkeit des ästhetischen Eindrucks von der Zweckauffassung noch weiter, — bis zu einem Punkte, auf den nicht einmal die Analogie zwischen organischer und architektonischer Schönheit hinführen würde und der schon jenseits aller psychologischen Betrachtung tief im metaphysischen Gebiete liegt: — bis zur Einerleiheit von Organismen-Schönheit und Organismen-Zweckmäßigkeit. Streift er mit seiner Exemplifikation, sofern sie die Gattungs- oder Geschlechtszugehörigkeit und die Zweckbestimmtheit der Dinge unter einen Hut bringt, sichtlich an Kants Lehre von der anhängenden Schönheit heran und stellen sich einzelne seiner Beispiele sogar als einfache Wiederholungen derjenigen dar, welche zur Begründung dieser Lehre gebraucht wurden, so tritt er mit dem Gedanken einer Zweckmäßigkeit, aus der aller ästhetische Formenreiz der Lebewesen entspringt, in den schroffsten Gegensatz zur Kantschen Begriffsfassung, nach welcher die Zweck- wie die Gattungsbestimmtheit der Dinge nur die Möglichkeiten der Entfaltung »freier Schönheit« einschränkt, ohne selbst Schönes zu schaffen und zu dem Eindrucke der letzteren hinzuzufügen. Kant hat den Mangel seiner Vorstellungsart, den ich schon andernorts beleuchtete, durch die Einführung des Gedankens der Normalidee größtenteils richtiggestellt; der Nachfolger Hartmanns versperrt sich den Weg zu einer Korrektur der entgegengesetzten Einseitigkeit um so vollständiger, je restloser bei ihm die Schönheit der lebenden Geschöpfe und die Zweckmäßigkeit ihrer Bauart sich decken. Die Identifikation dieser Begriffe wird aber wirklich vom »System der Künste« an mit jeder folgenden Schrift eine entschiedenere und unbedingtere, bis sich Alt schließlich unter Preisgebung seiner Prinzipien bezüglich der organischen Formen kühn in die Reihen der metaphysischen Ästhetiker stellt.

Würden die Betrachtungen über die organische Schönheit nicht einen so breiten Raum einnehmen und legte Alt nicht selber allem Anscheine nach ein so großes Gewicht auf sie, so würde ich mir eine Kritik dieses Stückes seiner Theorie ersparen und mich mit dem Hinweis auf die Tatsache begnügen, daß den aus der vermeintlich objektiven Schönheitsbeurteilung geschöpften Kunstnormen unter allen Umständen nur eine sehr geringe Bedeutung zukommen kann. Allein die Täuschung, in welcher sich der Urheber der Lehre über die Wichtigkeit derselben für seine allgemeinen Absichten befindet, nötigen mich, in knapper Weise mindestens die Hauptfehler zu bezeichnen, — ein Geschäft, dem man sich deshalb nicht ungern unterzieht, weil die allenthalben hervortretenden, schon im obigen vielfach kenntlich gemachten Beziehungen zu Kant, teils positiver, teils negativer Art, gerade diesem Teil des Altschen Anschauungskreises ein besonderes wissenschaftsgeschichtliches Interesse verleihen. Zunächst ist klar, daß der fraglichen Theorie jeder Schlüssel zum Verständnisse der ästhetischen Ungleichwertigkeit der einzelnen Pflanzen- und Tierarten fehlt. Im biologischen Sinne ist eine Art so zweckmäßig wie die andere,

sonst müßte Artentod oder Abänderung an Stelle der konservativen Selektion treten; und selbst die in jüngster Zeit ausgestorbenen Spezies, wie die Stellersche Seekuh und die Dronte, haben erst durch den Eintritt neuer Faktoren in ihre Lebensbedingungen, in diesen Fällen zumal durch das Erscheinen des Menschen auf der Schaubühne, ihre frühere Zweckmäßigkeit eingebüßt. Woher soll nun die Häßlichkeit vieler Gattungen stammen? Wenn sich Alt zu der Behauptung versteigt, daß »die von der menschlichen Kultur nicht berührten Bildungen der Natur, Tiere und Pflanzen, fast ausnahmslos schön« seien, die Ausnahmen aber, »wie z. B. bei Kröten und Schlangen«, sich »entweder durch die uns mangelnde Einsicht in ihre Zweckmäßigkeit, oder durch ein unüberwindliches subjektives Interesse, nämlich das ablehnende Interesse des Ekels, der Furcht oder des Schreckens« erklären (S. 32), wobei er offenbar meint, daß nur im ersteren Fall die abstoßende Wirkung der Geschöpfe ein eigentliches Mißfallen an der Häßlichkeit, im letzteren dagegen ein Widerwille anderer Art und gar kein spezifisch ästhetisches Unlustgefühl sei, so macht er durch derartige Verlegenheitsausflüchte die Schwäche seiner Position fast handgreiflich. Daß auch das Durchschnittsprinzip zur Erklärung der ästhetischen Unterschiede der Arten nichts tauge, hat bereits Knight mit der Gegenüberstellung des Zebra und des Rhinozeros zu beweisen gesucht, von welchen Tierarten man nur je ein Exemplar gesehen zu haben braucht, um sofort der Schönheit der einen und der Häßlichkeit der anderen inne zu werden. Indessen bedürfte es doch noch einer sorgfältigeren Untersuchung, ob sich nicht diesem Prinzip in Verfolgung einer von Duncan angedeuteten Idee durch einfache Erweiterung des Gebietes, aus dem der Durchschnitt genommen wird, in dem Falle des Knigthschen Beispiels also durch die Annahme einer Vorstellung vom allgemeinen Säugetiertypus, demnach eines arithmetischen Mittels höherer Art, eine Form geben ließe, in der es für die Lösung des Problems einige Dienste leistet, und selbst wenn das Ergebnis der Untersuchung negativ ausfiele, so würde bereits die Erwägung der Kraft und Tragweite von Assoziationen, wie sie Lotze in dem Eindrucke der Häßlichkeit des Krokodils so schön aufgezeigt hat, mit leichter Mühe fast all der Schwierigkeiten Herr werden, an welchen die Altsche Theorie rettungslos scheitert.

Wie die objektivistisch teleologische Anschauung den ästhetischen Differenzen der Spezies nicht gewachsen ist, so versagt sie fürs zweite auch gegenüber jenen besonderen Zügen menschlicher Schönheit, die faßlich zu machen nach dem früher Gesagten als ihre eigentliche Aufgabe erscheint. Indem sie diese feineren und höheren Reize, welche dem arithmetischen Mittel entschlüpfen, welche mehr sind als die kalte und langweilige Regelmäßigkeit, auf biologische Zweckmäßigkeit zurückführt, kommt sie geradezu vom Regen in die Traufe. Das allzugrobe Prinzip ersetzt sie durch ein noch gröberes und damit tritt sie in Widerspruch nicht nur mit dem natürlich unbefangenen Urteil, sondern auch mit der gereiften ästhetischen Einsicht früherer Zeiten. Ein kanttreuer Ästhetiker des 18. Jahrhunderts, der hier schon ein paarmal genannte Däne Schmidt-Phiseldeck, hat bei Begründung seines eigentümlichen Schönheitsbegriffes, der freilich selber eine bedenkliche objektivistische Wendung nimmt, weil aus der Unmittelbarkeit oder Selbstgenügsamkeit der ästhetischen Lust ein Selbstzweck des schönen Gegenstandes gemacht wird, sehr überzeugend ausgeführt, daß ein Mensch, welcher bloß »zweckmäßig gebaut« ist, seine »geraden Glieder und den freien Gebrauch derselben hat, ein paar Augen zum Sehen, eine Nase zum Riechen usw.«, damit auch noch nicht eine Spur von Schönheit besäße, und Alt, der das Gegenteil behauptet, wagt nicht einmal den Versuch, die Behauptung zu begründen und eine Auffassung wie diejenige Schmidt-Phiseldecks zu widerlegen. Der Versuch wäre ja auch zu aussichtslos. Oder glaubt

Alt wirklich, daß ein Mensch mit einem Gorillagebiß schlechter beißen, mit Orang-Utan-Armen ungeschickter greifen würde? Glaubt er, daß ein aufs äußerste gesteigerter Prognathismus irgend welchen biologischen Nachteil involviert, wenn sich die vorspringende Schnauze zugleich mit einer rüsselartigen Verlängerung der Nase wie beim Kahau verbindet, so daß das Zuströmen der Riechluft nach keiner Richtung behindert ist? Derartiges könnte man höchstens annehmen, wenn in der Tat jede Reduktion der Organe auf das absolut notwendige Mindestmaß einen Gewinn infolge von Substanzverringerung bedeutete; allein ebensogut läßt sich die entgegengesetzte Ansicht vertreten, wonach die ersten der genannten Häßlichkeiten ein Plus von Zweckmäßigkeit vorstellen, indem sie ihren Träger befähigen, eine größere Zahl von Feinden abzuwehren. Überdies dürften heute selbst die entschiedensten Darwinisten und Lamarckisten keine Lust haben, jede innere mechanische Gesetzmäßigkeit der Formenbildung zu leugnen und die einen die natürliche Auslese, die anderen die aktive Adaptation für die sämtlichen Charaktere, welche ein Organismus zur Schau trägt, verantwortlich zu machen. Darwins eigene Lehre von der sexuellen Zuchtwahl verlangt, daß wenigstens das höhere Tier nicht in allen Einzelheiten seiner äußeren Erscheinung durch die natürliche Selektion gemodelt werde, weil sonst für jene erstere Zuchtwahl offenbar kein Raum bliebe. Wenn es aber künftig etwa gelingen sollte, mittels geheimnisvoller Korrelationen, die übrigens selbst ein eklatanter Ausdruck mechanischer Formengesetze wären, einen Teil der an sich gleichgültigen Einrichtungen im Bau des Tier- und Pflanzenkörpers indirekt dem Zweckmäßigkeitsprinzip zu unterwerfen, so müßte vor allem gefragt werden, wie es nur möglich sei, daß dasjenige, was sich heute dem tiefsteindringenden Forscher noch nicht erschließt, klar von jedermann erkannt wird, der ein Lebewesen oder vielmehr die Gestalt desselben ästhetisch betrachtet. Die »plastische«, organische Schönheit des Menschen, um die es sich für Alt in erster Linie handelt, regelt die Proportionen des menschlichen Körpers bis ins einzelnste; sie schreibt jedem Teile eine ganz bestimmte Bildung vor: wir spenden das Lob der Schönheit, wo diese Vorschriften erfüllt sind, verweigern es oder stimmen es herab, wo ihnen gar nicht oder nur unvollkommen entsprochen wurde. Kein Anatom der Welt aber ist bei vielen dieser minutiösen Schönheitsregeln imstande, irgend einen Nutzen zu entdecken, der aus ihrer Einhaltung dem Organismus erwüchse. Und was das geschärfte, nicht nur theoretisch klarer blickende, sondern auch mit allen Hilfsmitteln der Technik bewaffnete Auge der Wissenschaft nicht sieht, das soll im Moment von dem Nächstbesten aufgefaßt werden können, der, ohne zu grübeln, sich vor die schöne Erscheinung hinstellt und ihre Formverhältnisse zum Gegenstand ästhetischer Anschauung macht?!

Hiermit ist jedoch bereits der letzte und schwerste Mangel der Altschen Vorstellungsweise berührt. Indem sie den ästhetischen Objektivismus nicht für alles Schöne in der Welt, sondern nur für eine einzige Klasse von Objekten, eben für die Tier- und Pflanzengestalten, mit Einschluß, ja Obenanstellung des Menschen, zur Geltung bringt, macht sie ihre Ergänzungsbedürftigkeit aller Augen sichtbar. Denn es ist klar, daß, falls überhaupt ein objektiver Begriff des Schönen gebildet werden kann, derselbe nicht bloß für diese oder jene Schönheit passen, sondern auf sämtliche Arten schöner Gegenstände Anwendung finden muß, und daß umgekehrt, wenn die neuere Ästhetik recht hat, durchgehends und überall auf das Verhalten des Gefühls zu den Dingen als auf das fundamentale Kriterium der ästhetischen Eigenschaften zurückzugreifen ist. Entscheidet nun, wie Alt selbst fordert, tatsächlich die Lust oder Unlust bei einer gewissen subjektiven Einstellung über das Vorhandensein von Schönheit oder Häßlichkeit, haben daher diese Begriffe im

wesentlichen psychologischen Inhalt, dann erschiene es als ein ganz absonderlicher Zufall, wenn in einem weit ausgedehnten und doch im Verhältnis zur Gesamtheit des Schönen engen Reiche durch Abstraktion von der Hauptsache: der Wirkung aufs Gefühl einem dieser Begriffe auch ein scheinbar biologischer, naturwissenschaftlicher Inhalt gegeben werden könnte, und es bedürfte unter allen Umständen der psychologischen Begründung oder Vermittlung, um eine solche Koinzidenz glaubhaft zu machen. Im »System der Künste«, wo ihm die Zweckmäßigkeit freilich nur ein Bestandteil der organischen Schönheit neben anderen war, hat Alt die Vermittlung geboten, sofern er ein »unmittelbares Gefühl« der Zweckmäßigkeit annahm, dessen Verschiedenheit von der Erfassung der Zweckmäßigkeit durch den Verstand ihn zu der nach den obigen Darlegungen gänzlich falschen, auf den schwersten Mißverständnissen beruhenden Meinung verleitete, daß seine »materielle Bestimmung des organisch Schönen« durch Kants »Form der Zweckmäßigkeit« ohne Zweckvorstellung »durchaus bestätigt« würde. In seiner neuesten Schrift dagegen unterläßt er jeden Versuch einer Verschmelzung der Gesichtspunkte, so daß er mit vollen Segeln in die trügerische See des ästhetischen Objektivismus hinauszusteuern, seine eigenen Grundsätze zu opfern und vollständig auf den inneren Zusammenhang seiner Aufstellungen zu verzichten scheint. Er braucht sich aber nur die Frage vorzulegen, weshalb die vermeintliche organische Zweckmäßigkeit nicht einfach Zweckmäßigkeit, sondern Schönheit heißt, woher es rührt, daß wir den entsprechend gebildeten Lebewesen dasselbe Prädikat beilegen, wie den tausenderlei Dingen, die wir um ihres subjektiven Eindruckes willen als schön bezeichnen, und er wird sogleich fühlen, wie notwendig es ist, nach einem Wege zu suchen, auf dem trotz aller Verschiedenheit der nächsten Begriffsinhalte die Zweckmäßigkeit sich in Schönheit umsetzt oder vielmehr mit Schönheit verbindet. Mancher wird vielleicht glauben, daß die Aussicht auf eine solche Verschmelzung des objektiven und des subjektiven Prinzips sich durch die Selektionsästhetik eröffne, die vom Kampfe ums Dasein die zweckmäßigen Bildungen und zugleich das Wohlgefallen an ihnen gezüchtet werden läßt. Aber wiewohl Alt dem Darwinismus freundlich gesinnt ist und gelegentlich Fühlung mit der Deszendenzlehre zu gewinnen sucht, fehlt ihm doch sichtlich der Mut, sich auf die Wagnisse der »evolutionistischen Ästhetik« einzulassen und eine Hypothese zu Hilfe zu nehmen, welche die Vorliebe für höchst komplizierte und feinst nuancierte Form- und Farbenverhältnisse als elementarästhetische Disposition auffaßt. Wenigstens findet sich nirgends eine Andeutung, daß er mittels dieser unpsychologischen Psychologie den Objektivismus seiner Vorstellungsart überwinden wolle. Wäre übrigens die Selektionsästhetik auch um vieles haltbarer und einwandfreier, als sie wirklich ist, so würde sie Alt nicht viel nützen, da er ja nicht nur beim Menschen, sondern auch bei allen anderen organischen Spezies die vollkommen zweckmäßige Bildung des Individuums, die seiner Meinung nach großenteils mit der reinen Ausprägung des Arttypus zusammenfällt, als Schönheit und zwar als Schönheit für den Menschen betrachtet, sein Prinzip also neben der Eigengattungsschönheit die ästhetisch anmutenden Züge der ganzen organischen Formenwelt umfaßt. Selektion aber kann selbstverständlich nur den Sinn für das Zweckmäßige der eigenen Art und allenfalls im Eindruck, den wir von anderen Geschöpfen empfangen, eine heilsame Empfindlichkeit für die uns selber nützlichen oder schädlichen Eigenschaften dieser Geschöpfe ausbilden, niemals jedoch der immanenten Zweckmäßigkeit artfremder Bildungen irgend einen Reiz verleihen. So bliebe doch nur das »unmittelbare Gefühl« übrig, das seinerseits, wenn es nicht eine Unmöglichkeit und Absurdität sein sollte, wohl nicht anders denn als emotionelle Begleitung dunkler, nicht zu klarem Bewußtsein er-

hobener Vorstellungen gefaßt werden könnte. Wie wenig sich aber von diesem Erklärungsgrunde ernsthaft erwarten läßt, das hat Alt schon im »System der Künste« damit eingestanden, daß er sich hier genötigt gesehen hat, die Reize des menschlichen Antlitzes zum größeren Teil der organischen Schönheit zu entziehen und der »bloß formellen« zuzuteilen, d. h. das Antlitz mit seinem Oval usw. als einfache geometrische Figur wirken zu lassen. Nun mag auch diese reine Formenschönheit eine gewisse Rolle spielen und wieder ihrer Wurzel nach von zweierlei Art sein, teils Regularität im weitesten Sinne, wie sie vor allem in der bilateral-symmetrischen oder radiären Organlagerung zum Ausdrucke kommt, teils jene Wohlgefälligkeit stetiger oder weicher Linien, die man aus der Leichtigkeit oder Kontinuität der Augenbewegungen zu erklären gesucht hat und welche von Hogarth und Platner zum ästhetischen Universalprinzip erhoben wurde; Vischer und Köstlin haben bei ihrer Synthese der menschlichen Schönheit derartige absolute Formschönheiten bekanntlich im weitesten Umfange in Anspruch genommen; allein mit der Überzeugung, daß dieser absoluten Formschönheit die organische Zweckmäßigkeit vollkommen fernsteht, die Ästhetik der lebenden Natur also mehrere getrennte Prinzipien benötigen würde, ist die einstige Anschauung Alts gegen seine scheinbare Ansicht von heute sicherlich im Rechte, so wie es auch einleuchtet, daß die Rücksichtnahme auf jene Momente mit der von ihm jetzt behaupteten fast gleichmäßigen Schönheit der Lebewesen sich nicht verträgt, da sie vielmehr gewaltige Unterschiede des ästhetischen Eindruckes fordert, je nachdem die Reize der Formenregelmäßigkeit und der Formenweichheit in höherem oder geringerem Maße über die einzelnen Arten ausgegossen sind. Jede Verwandtschaft mit der biologischen Zweckmäßigkeit, wenigstens bei streng festgehaltener, ein Hinüberspielen auf andere Zweckgebiete vermeidender Begriffsfassung, fehlt aber auch jenem ästhetischen Faktor, der von Alt ehemals in richtiger Erkenntnis der Unzulänglichkeit der »organischen«, d. h. auf Zweckmäßigkeit beruhenden Schönheit gelegentlich und flüchtig neben der »bloß formellen Schönheit« herangezogen wurde, — dem Faktor der Assoziation. Alt hat den Assoziationsgedanken, Kant folgend, in der speziellen Gestalt des »Ausdrucks seelischer Schönheiten« verwertet. Wenn jedoch an dem Assoziationsprinzip nach dem bekannten Worte Fechners überhaupt die halbe Ästhetik hängt, so hat es auch in der Ästhetik der Lebewelt eine weit über die Ausdrucksschönheit hinausreichende Bedeutung. Assoziationen beteiligen sich, wie z. B. eben die Bezeichnung Weichheit erkennen läßt, schon an der vermeintlich direkten Wohlgefälligkeit und Mißfälligkeit der Formen; und je weiter das Prinzip ausgedehnt, je mehr es von der Einseitigkeit der Kantschen Fassung befreit wird, um so großartiger werden seine Leistungen. In der Schätzung menschlicher Schönheit ist freilich der Ausdruck unermeßlich wichtig. Diese Ausdrucksschönheit aber hat mit biologischer Zweckmäßigkeit, wie gesagt, gar nichts zu schaffen. Daß uns ein großes, freies, offenes Auge gefällt, während uns kleine, tückische, tiefliegende Augen mißfallen, begreifen wir sofort aus dem Assoziationsprinzip, und die Worte, mit denen wir jedesmal den ästhetischen Gegenstand kennzeichnen, verraten uns auch schon unmittelbar die besondere Art der Assoziationen; — davon aber, daß die Augen des letzteren Typus weniger geeignet sind, die für die Lebenserhaltung notwendigen Gesichtsempfindungen und Gesichtswahrnehmungen zu vermitteln, wird Alt niemanden überzeugen können. Und so versetzt die Unmöglichkeit des oben geforderten Zusammenbiegens der Begriffe, die Unmöglichkeit, von der organischen Zweckmäßigkeit zur Schönheit zu kommen oder die mannigfache wirklich gefühlte Schönheit irgendwie an Zweckmäßigkeit anzuheften, der Altschen Lehre den Todesstoß. Anstatt jene Reize, die sich nicht aus dem arithmetischen Mittel verstehen

lassen, weil sie gar nicht Durchschnittsbildern zukommen, aus anderen ästhetischen Prinzipien abzuleiten, sie insbesondere auf Assoziationen zurückzuführen, unter welchen auch allerlei bald hellere, bald dunklere Vorstellungen von der Zweckmäßigkeit der reizvollen Bildung vorkommen mögen, hat Alt die ganze Ästhetik der lebenden Natur auf ein einziges und nicht einmal psychologisches Prinzip gegründet. Dieses Prinzip macht die Schönheit der Formen zu einem Mysterium und ist darum offenbar falsch.

Noch viel merkwürdiger indes als das Übersehen all der Irrtümer, welche in seiner Lehre stecken, scheint die Illusion Alts über den Nutzen, den er für seine Grundabsicht aus ihr ziehen kann. In dieser Hinsicht ist die biologische Norm, wenn nicht ganz entbehrlich, so doch überaus geringwertig. Man könnte höchstens mit ihrer Hilfe gewissen Verirrungen und ungesunden Moden in der ästhetischen Schätzung der wirklichen, lebenden Menschenerscheinung entgegentreten, während sich für die Kunst von solch willkürlicher Interpretation der Schönheit nicht der mindeste Gewinn absehen läßt. Denn trotz mancher Schwankungen bei den einzelnen Völkern und trotz einer gewissen Elastizität der Konturen ist ja das Schönheitsideal, welches den europäischen Nationen vorschwebt, ein ziemlich bestimmtes; jedenfalls wird das im Sinne Alts »objektive«, d. h. allgemein gefallende Schöne durch dieses Ideal viel fester umschrieben, als durch die begründeten Forderungen biologischer Zweckmäßigkeit geschehen könnte, und gleichwohl bieten die entsprechenden künstlerischen Gestaltungsnormen, die im Kanon Polyklets, in den Sätzen des Augustinus Niphus und in den Konstruktionen der Späteren nur höchst fragmentarisch zum Ausdruck gekommen sind, im Hinblick auf die Ziele der normativen Ästhetik kaum ein wesentlich anderes, wenngleich allgemeineres und insofern höheres Interesse als die ganz konkreten Vorschriften der richtigen Zeichnung eines bestimmten Objekts. Wer einen Gegenstand naturgetreu abbilden will, muß sich je nach der Stellung an gewisse, haarscharf bezeichnete Linien halten, und ebenso muß, wer darauf ausgeht, das Bild eines schönen Menschen zu schaffen, unter allen Umständen gewisse Proportionen beobachten, innerhalb deren erst der individuellen Gestaltung ein nicht allzu breiter Spielraum gegeben ist. Weil aber manche Kunstwerke unstreitig durch Idealisierung der Modelle gewinnen und weil auf der anderen Seite wieder die völlig naturwahre Abbildung an sich häßlicher Menschen ästhetisch anspricht — dies ist sogar in der Zeit hellenischer, vorwiegend idealistischer Kunst von Plutarch erkannt worden —, weil mithin die beiden Wege der Kunst zur Bereitung ästhetischen Genusses, die gelungene Darstellung des Schönen und die Schönheit gelungener Darstellung, sich durchkreuzen und in ihren Folgen gegenseitig aufheben, entsteht vor allem das Problem, wann der Künstler sich schöne menschliche Züge als Sujet wählen soll und wann er gut tut, von dem Verlangen der Schönheit des Vorwurfes abzustehen. Es ist schade, daß Alt sich auf eine Untersuchung hierüber nicht eingelassen hat; die Grundtendenz seiner Schrift hätte es ihm nahegelegt, den Gegenstand gerade auch von dieser Seite anzupacken; denn er hätte hierbei Gelegenheit gefunden, eine der schwersten Sünden der Modernen zu geißeln und gleichzeitig von seinem Verstandesprinzip ungezwungenen Gebrauch zu machen. Die Sünde ist die der unmotivierten, grund- und sinnlosen, daher verstandeswidrigen Häßlichkeit. Kein Gebildeter verschließt sich heute der Einsicht, die bereits dem alten Plutarch aufgegangen war; niemand glaubt mehr mit Batteux, daß nur die schöne Natur nachgeahmt werden soll, und bestreitet der Kunst das Recht der Darstellung des Häßlichen in den mannigfachsten Gestalten. Allein diese Häßlichkeit muß irgendwie im Objekt begründet sein. Denn was Dugald Stewart für die unterste ästhetische Region nachgewiesen hat, das gilt auch

für die höheren Sphären, und so wie man nach dem Beispiele des schottischen Denkers bei Anlegung einer Straße von der geraden Linie, ohne ästhetisches Mißfallen hervorzurufen, nur abweichen kann, wenn Grund zu solcher Abweichung vorhanden ist, so darf auch die Kunst von den Linien der menschlichen Schönheit sich nur entfernen, wenn die Entfernung sachlich motiviert ist. An den Köpfen von Gabriel Max' berühmtem Bilde der Ahnen des Menschengeschlechts wird der ästhetische Sinn sich nicht stoßen; wecken sie auch vielleicht Zweifel an der Richtigkeit der phylogenetischen Rekonstruktion, so sind sie doch künstlerisch tadellos. Ein Kopf aber mit ausgesprochen pithekoider Gesichtsbildung, wie ihn einmal Schad-Roßa auf dem Katalog einer Ausstellung seiner Gemälde angebracht hat, ist häßlich und lächerlich zugleich, weil kein einziges der Gemälde vermöge seines Gegenstandes die Anthropoidenschnauze erklärt. Dieser Kopf ist nicht minder als das Weib von unheimlicher Häßlichkeit, das einzelne jetzt kursierende Banknoten zeigen, ein Seitenstück zu jenen unmotivierten Nuditäten, wie sie in der modernen Kunst sich breit machen. Wie oft sieht man nicht splitternackte Figuren inmitten einer Szene, nach deren ganzem Charakter die Nacktheit der Person im höchsten Grade unwahrscheinlich ist! Wider diese unverständliche und darum unverständige Nudität anzukämpfen, für solche Fälle der Menschenleibdarstellung die Rückkehr zum alten mythologischen oder Phantasiehintergrunde zu fordern, hätte nichts gemein mit dem Feldzuge der Tartufferie gegen die künstlerische Nacktheit, wäre im Gegenteile ebenso verdienstlich wie der Kampf gegen die unverständliche und unverständige Häßlichkeit. Die Vorschrift, nicht ohne Grund Unschönes darzustellen und dies nur dort zu tun, wo der Verlust der reinen, gegenständlichen durch den Gewinn der charakteristischen und Stimmungsschönheit wettgemacht wird, würde sich in der Tat zu einer kunstästhetischen Norm eignen. Wenn aber auf diese Weise der Verstand, dem ja das Urteil über genügende oder ungenügende Motivation zusteht, wirklich als kritische Instanz entsprechend der Altschen Auffassung zu Ehren gebracht wird, so entscheiden in Kunstgebieten, welchen, wie der Karikatur, die Umgehung der Schönheitsnormen grundsätzlich nicht zu verweigern ist, noch andere Momente über den Grad der im allgemeinen erlaubten Häßlichkeiten. Es will mir scheinen, als ob unsere Zeit auch in dieser Hinsicht, sozusagen in der Einhaltung der Intensitäts- neben den Extensionsgrenzen des Häßlichen, das richtige Maß verloren habe. Ein politisch-satirisches Blatt der Gegenwart, das in seinen naturtreuen wie in manchen stilisierten und gewöhnlich karikierenden Bildern Beispiele höchster, Hogarth und alles frühere weit zurücklassender Kunst bietet, beleidigt in anderen Karikaturen mit geradezu empörender Brutalität den guten Geschmack. Diese Manier, ungeheuerliche Mißgeburten als Menschen vorzusetzen, dieses Übermaß von Häßlichkeit, diese Karikatur der Karikatur ist nicht nur sinnlos, sondern auch deshalb zu verwerfen, weil unweigerlich die Vorstellung der Schlamperei oder Ungeschicklichkeit des Künstlers dadurch erweckt wird. Starre Normen sind hier unmöglich; aber ein Gefühl, welches den Grad der jeweils zulässigen Häßlichkeit angibt, täte der modernen Kunst ebenfalls viel dringender not als die Erinnerung an die selbstverständliche, von niemandem bezweifelte Tatsache, daß die Schönheit des Menschen und jeder einzelnen Tierart in einen relativ engen Umkreis von Formen eingeschlossen ist.

Mit diesen Hindeutungen auf aktuelle Zeitfragen glaube ich das Geschäft meiner kritischen Untersuchung beendigt zu haben. Es war mir nur um die Prüfung des Wertes und der Wichtigkeit der Gedanken Alts selber und vornehmlich um die Beantwortung der Frage zu tun, inwieweit das Ziel der Begründung einer normativen Ästhetik durch sie erreicht oder wenigstens näher gebracht wird. Ich

unterlasse es daher, auf die wissenschaftsgeschichtlichen Stücke der Schrift, auf die Erörterungen über die Platonische Idee, über die Beziehungen dieser Idee zur konkreten Idee v. Hartmanns, auf die Art und Weise, wie Alt seine Anschauung mit derjenigen dieses Vorgängers zu verschmelzen sucht, und auf die kurze Monographie über die Ästhetik Albrecht Dürers einzugehen, die der gelehrte Kunstphilosoph als Anhang zu seinem Buche hinzufügt. Nur einer sachlichen Auffassung möchte ich noch erwähnen, welche nirgends als auf dem Titel der Arbeit und auch hier bloß andeutungsweise zum Vorschein kommt. »Warum«, wird mancher fragen, »will der Verfasser ausschließlich die Prinzipien der Kritik neuer Kunstschöpfungen feststellen, da doch das Geschmacksurteil alten Kunstwerken gegenüber sich grundsätzlich nicht anders verhält und also auch im Hinblick auf diese Werke die Möglichkeit einer allgemein gültigen Kritik bezweifelt werden könnte?« Nun, die Antwort liegt auf der Hand. Der Gegensatz der Schätzungen betrifft in der Tat vorzugsweise die Produkte aus jüngster Zeit, die noch keine autoritative, durch die Übereinstimmung der Kunstkenner vieler Generationen dem Streit entzogene Würdigung erfahren haben. Im Sieb der Geschichte wird die Spreu nach der allgemeinen Ansicht vom Weizen gesondert; ein Werk, das die Probe der Jahrhunderte bestanden hat, auf Grund des eigenen Gefühls zum wertlosen Plunder zu werfen, erfordert einen Mut und eine Überzeugungsstärke, die nicht jedermanns Sache sind, und zudem veranlaßt der Ruhm des Werkes nicht nur selbst den Kecksten, Leichtfertigsten, mit etwas mehr Ernst und Gewissenhaftigkeit nach Vorzügen zu suchen, als er bei modernen Schöpfungen sich die Mühe nehmen würde, sondern die Vorstellung desselben Ruhmes umgibt auch, wie schon Ästhetiker des 18. Jahrhunderts richtig erkannt haben, das Kunstgebilde mit einem Nimbus, dessen Wirkung geradezu einer Assoziationsschönheit gleichkommt. Zöge man diesen Assoziationsfaktor ab, so würde man bei vollem Einblick in das Innere der Menschen sicherlich finden, daß die wahren, ehrlichen, unausgesprochenen Urteile über hochberühmte Gemälde und Poesieerzeugnisse ebensoweit auseinandergehen wie diejenigen über irgend ein Bild der Sezession: der Unterschied liegt nur darin, daß man im ersteren Falle sich selber nicht traut und davor zurückschreckt, sich das eigene Fühlen einzugestehen. — Was aber Alts allgemeine Gesichtspunkte betrifft, so dürfte die voranstehende meritorische Kritik gezeigt haben, daß sich der Verfasser großenteils auf dem richtigen Wege befindet, von dem er freilich, durch objektivistische Vorurteile geblendet, dann und wann abirrt, und vor allem, daß uns aus seiner Arbeit eine Fülle der wertvollsten Anregungen zuströmt, die man bloß zu verfolgen braucht, um weite und fesselnde Ausblicke auf alle möglichen Gebiete ästhetischer Theorie zu gewinnen.

Graz. Hugo Spitzer.

Animatus, Die Entthronung der antiken Kunst. Ein Schnitt in den kunsthistorischen Zopf. Berlin 1911. Im Verlag von Oesterheld und Co. 96 S.

Alle Kunst ist Darstellung des Wesenhaften. Da dieses Wesenhafte nur innerhalb einer intelligiblen Welt gedacht, niemals als Wirklichkeit (und demgemäß auch nicht in einer ihre Bedingungen annehmenden Wirklichkeitsnachbildung) geschaut werden kann, so ist Kunst letzten Endes eine Unmöglichkeit, eine Utopie, die Quadratur des Zirkels. Sie will das Allgemeine, Typische, Symbolhafte und ist, um es schaubar zu machen, an das Besondere, das Lebendige, das Zufällige gebunden. Woraus sich ergibt, daß auf einer Seite immer ein Rest bleibt; daß auch die größten Kunstwerke nur Annäherungen sind, da das Wesen niemals im Sein aufgehen, das Sein naturnotwendig nie das Wesen voll umfassen kann. Bei der also unstillbaren

Sehnsucht nach dem Nie-Erreichbaren sind, wie die Dinge liegen, drei Hauptwege gegeben, zwischen denen natürlich viele Nebenstraßen laufen, viele Verbindungssteige hin und her kreuzen. Zwei suchen die uranfängliche Dualität fortzuschaffen: der Klassizismus durch eine dem Wesenhaften zugute kommende Verflüchtigung sonderartlichen Seins, die Moderne durch eine so leidenschaftliche, unbegrenzt wandlungsfähige Erfassung der Verkörperung, daß das Vielfältige jene Wesenhaftigkeit umschließt, von der in dem Einzelnen nichts enthalten ist. Der dritte Weg, für den noch erst ein Name zu bilden sein wird, da er mit Vollbewußtheit bislang selten begangen wurde, geht geradeswegs auf die als gegeben hingenommene Dualität aus. Ohne mit einer alle Seelenkräfte absorbierenden Verbundenheit Einem, dem Wesen oder dem Sein, nachzutrachten, suchen die, welche ihn bahnen, durch unbekümmerten Verzicht auf das Letzte in Einem, eine innige Verbindung der unumgänglichen Werte auf beiden Seiten. Obwohl selbstverständlich der Ansatzpunkt völlig gleich ist und die Werte erst durch die Weite des Vordringens von ihm aus, vom Lebendigen aufs Symbolhafte zu oder umgekehrt oder in der Umklammerung des Beiderseitigen, geschaffen werden, wird uns in der Theorie wie in der Praxis noch oft Eines als das Alleinseligmachende angepriesen werden.

Das obengenannte Buch ist ein Versuch, uns das einem Individuum Gemäße als Norm aufzureden, das leidenschaftliche Bekenntnis eines ganz Modernistischen, der da glaubt, das ihm Wesens-Gegensätzliche durch ästhetisierende Deduktionen nicht nur entthronen zu müssen, sondern entthronen zu können. Ausgehend von der Behauptung, daß die griechische Kunst uns enttäusche, eine Behauptung, die schon dadurch als unwahre Verallgemeinerung erwiesen wird, daß sowohl bedeutsame Künstler des Wortes wie des Meißels sie als voll lebendig empfinden, lehrt der Verfasser, daß diese Enttäuschung nicht in der Unzulänglichkeit des Genießers, sondern in der Unzulänglichkeit der antiken Kunst begründet liege. Es fehle ihr das Eigenartige, Charakteristische, Individuelle. Ihrem Wesen nach eine Kunst der Mäßigung, der Beruhigung des Lebendigen, beruhe sie in ihrer Bedingtheit auf dem Rhythmus des Ausgleiches, wohingegen die moderne, mit Vorliebe »frei« genannte Kunst durch den absoluten Rhythmus des Unbedingt-Allgemeinen bestimmt sei, das nur im Individuellen offenbar werden könne. Denn das Allgemeine kann wohl erkannt, aber nicht geschaut, also auch nicht gestaltet werden. Während die neuzeitliche Kunst (als »unsere« Kunst proklamiert), immer auf den unbedingten Wesensausdruck des absoluten Charakters zielend, ihre Erfüllung in der Ekstase fände, sei das Ergebnis der Antike, die auf das Allgemeine aus sei und dadurch unbedingt zur Verregelmäßigung kommen müsse, abstumpfende Einerleiheit. Während die antike Kunst die Dinge einem vorgefaßten Idealismus zuliebe »entschwere«, lasse die moderne ihr die Lebendigkeit, indem sie sie zwar in die idealische Potenz erhebe, in die Wesensausgesprochenheit hinaufgestalte, aber nicht erst entwirkliche. Denn die antike Lebensharmonie stehe noch jenseits des großen Risses, den die um Naturerkenntnis ringende Weltentwicklung erlebt hat, könne uns daher weder in ihrer Erkenntnis, noch in ihrem Ethos, noch in ihrer künstlerischen Gestaltung genügen. Sei also zu nichts mehr nutze. Was wenige zugeständen, alle empfänden, aber kaum einer durch Formulierung unabweisbarer Erkenntnisse zwingend begründet hätte.

Ich brauche nach der eingangs vorgenommenen Andeutung meiner Anschauungen über die Grundlagen des Problems nicht erst auszusprechen, wie ich diese Überbetonung eines individuell begründeten Standpunktes bewerte, der wohl einem ästhetisierenden Künstler (der immer die Maße nach sich selber nimmt), aber weit weniger einem philosophierenden Theoretiker ansteht. Auch in der Form scheint

mir der in jedem Falle höchst interessante Pseudonymus, der mit seinen bisherigen Schriften »Die Erkenntnis der bunten Einfalt« und »Gespräche mit einem Mädchen über die Verliebtheit« berechtigtes Aufsehen erregte, zurückgegangen zu sein. Während in ihnen, die in stärkerem Maße philosophisch determiniert waren, das Unsagbare zwangsnotwendig neue, oft wundervoll reine, wirksame Worte und Wortbildungen herauftrieb, bin ich in diesem weit mehr essayistischen Büchlein des öfteren bloßem Wortgespreize, bloßer neuheitslüsterner Silbenspielerei begegnet. Wie auch manches ohne Mühe Geradeauszusagende in einem orakelnden Ton vorgebracht wird, um wenigstens die Pose der Bedeutsamkeit zu retten. So wünsche ich, daß Animatus von diesem Abstecher ins tendenziös Ästhetische bald dahin zurückkehrt, wo sein ureigenstes Reich ist und wir ihm bewegt gelauscht haben: in die Sphäre des schauenden Erkenners, des ringenden Mystikers, des tendenzlosen Platonikers.

Hamburg. Hans Franck.

Edle Einfalt und stille Größe. Eine mit Goetheschen und Herderschen Worten eingeleitete Auswahl aus Johann Joachim Winckelmanns Werken. Mit einem Bildnis Winckelmanns, einer biographischen Skizze und 14 Abbildungen griechischer Bildwerke. Herausgegeben von Dr. Walter Winckelmann. Berlin 1909, Winckelmann & Söhne. XVI, 240 S.

Was das hübsch ausgestattete Büchlein bietet, ist aus dem Titel ziemlich genau zu ersehen. Wer den Inhalt mit offenen Sinnen auf sich wirken läßt, wird von Winckelmanns Geist einen Hauch verspüren — und damit ist die Absicht des Herausgebers im wesentlichen erreicht. Er hat keine besonderen literarischen Ambitionen; er vermeidet bibliographische Nachweise und erklärende Anmerkungen; die biographische Skizze, die er beigefügt hat, enthält lediglich die dürftigsten Daten. Er will nur zusammenstellen, was ihm aus Winckelmanns Werken »nach Inhalt oder Form schön oder beachtenswert oder für seine Auffassung bezeichnend erschien«.

Das ist im Grunde eine doppelte Aufgabe: denn für Winckelmanns Auffassung ist so manches bezeichnend, was (vom Standpunkt der Gegenwart aus) weder schön noch beachtenswert ist. Auf die Gegenwart aber kam's dem Herausgeber vornehmlich an, und so hat er denn das »Bezeichnende« in Winckelmanns Schriften sehr stiefmütterlich behandelt. Seine reichhaltige Auswahl ist geschickt getroffen, allein sie ist nicht viel mehr als eine Blütenlese, bei der die weggelassenen Stellen häufig durch Punkte markiert werden, aber ebenso häufig auch nicht. So fehlen ohne weitere Andeutung die fünf kurzen einleitenden Abschnitte der »Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke«. Gewiß hat dem Herausgeber darin die Verherrlichung Dresdens als des neuen Athens nicht behagt: aber »bezeichnend« ist sie doch sicherlich? Selbst die kleine und so ungemein charakteristische Schrift: »Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst« ist nur auszugsweise wiedergegeben, und es fehlt z. B. (wiederum ohne weitere Andeutung) der doch wahrlich »bezeichnende« Satz: »Diese [sanft gesenkte] Linie [von der Stirn bis auf die Nase] hat Bernini, der Kunstverderber, in seinem größten Flor nicht kennen wollen, weil er sie in der gemeinen Natur, welche nur allein sein Vorwurf gewesen, nicht gefunden, und seine Schule folget ihm.«

An Winckelmanns Briefen, die eine schöne Ausbeute geliefert hätten, ist der Herausgeber achtlos vorübergegangen. Ohne große Mühe wären ein paar besonders eindrucksvolle Episteln zu finden gewesen. Ich denke etwa an den Brief an Salomon Geßner vom 17. Januar 1761 (Winckelmanns Briefe, hrsg. von Förster 1824,

Bd. 2, S. 7 ff., besser abgedruckt bei Blümner, Winckelmanns Briefe an seine Züricher Freunde 1882, S. 9 ff.) oder an das Schreiben an den Baron von Stosch aus dem November 1757 (Förster Bd. 1, S. 216 ff.), worin die famosen Stellen vorkommen: »Im übrigen können sehr große Ignoranten sehr gelehrt schreiben« und »Er [ein römischer Altertumsforscher] kann viel wissen, aber in der Kunst ist er dummer als ein Rindvieh«.

Jedem, der sich ernster mit Winckelmann beschäftigt, muß die Mangelhaftigkeit der vorhandenen Ausgaben auffallen. Die Berliner Akademie plant, wie es heißt, eine neue Ausgabe der Winckelmannschen Schriften; es scheint indes die Neigung zu bestehen, dies Unternehmen vorläufig zugunsten einer Hamann-Ausgabe zurücktreten zu lassen. Dagegen ist zu bemerken, daß wir einer neuen Winckelmann-Ausgabe weit dringlicher bedürfen als einer neuen Hamann-Ausgabe: aus mancherlei Gründen, vor allem aber deshalb, weil der harmonische (genauer ausgedrückt: Harmonie heischende) Winckelmann dem 20. Jahrhundert erheblich mehr zu sagen hat als der chaotische Hamann.

Leipzig. Hermann Michel.

Dante und Goethe. Dialoge von Daniel Stern (Marie Gräfin d'Agoult). Übersetzt von ihrer Enkelin Daniela Thode. — Heidelberg 1911, C. Winter. 275 S.

Daniel Stern, die in der Vorgeschichte ihres Geschlechts einen Heiligen besaß und durch ihre Mutter, eine Bethmann, zu dem jetzigen Reichskanzler in verwandtschaftlichen Beziehungen stehen würde — aus der illegitimen Ehe mit Liszt die Schwiegermutter von Hans v. Bülow und Richard Wagner —, hat dies Buch über Dante und Goethe ihrer Tochter Cosima gewidmet; Henry Thodes Gattin hat es Jahrzehnte nach dem Erscheinen (die Einleitung meidet alle Daten mit einer gewissen Absichtlichkeit) übersetzt. Es ist gewiß nicht leicht, auf einem so engen Raum mehr berühmte Namen zu vereinigen. Und so ist es denn vollkommen in der Ordnung, daß der Kreis, der sich in andächtiger Verehrung um diese Namen gruppiert, diese Gabe in weihevoller Stimmung wie ein Symbol der Geistestradition aufnimmt. Dem entspricht die schöne Ausstattung (mit acht Porträts, fast alle der schönen Gräfin) und dem auch der ein wenig priesterliche Ton der Vorrede, die übrigens den heroischen Charakter der Verfasserin mit Recht feiert. Dabei bleibt aber die Frage offen, ob auch für weitere Kreise die Ausgabe etwas bedeutet. Ich vermöchte sie nicht unbedingt zu bejahen. Die höchst interessante Gestalt der Marie de Flavigny lernte man aus anderen Schriften viel besser kennen, vor allem aus ihren sehr lesenswerten Memoiren, die man als ein echtfranzösisches Gegenstück zu den echtdeutschen »Memoiren einer Idealistin« bezeichnen könnte. Für das Verständnis Goethes und wohl auch Dantes ist aus den altmodisch dozierenden, mit Analogien überhäuften Dialogen nicht mehr viel zu holen, obwohl einige feine Bemerkungen über Goethes Religiosität (neben merkwürdig schiefen über seine politischen Anschauungen oder über seine Sinnlichkeit) nicht fehlen. Was damals eine wirkliche Tat war, als der Anerkennung des ganzen »Faust« sich bei uns noch sogar ein Fr. Th. Vischer in den Weg stellte, das ist glücklicherweise längst historisch geworden. Endlich die Übersetzung selbst? Sie liest sich gar zu oft eben als Übersetzung; Gallizismen auf Schritt und Tritt: »Dieser Einfall ist weit tiefsinniger als witzig«; »der Knabe-Dichter« im Sinne von: der noch im Knabenalter stehende Dichter (Goethes »Knabe-Lenker« ist etwas ganz anderes); »Ich erinnere sie mir nicht«; »Gläubige an Wen oder Was?« — Man hätte den entscheidenden Schlußabsatz in gutem Deutsch abdrucken sollen, statt durch unvollkommene Wieder-

gabe auch des völlig Veralteten zu ermüden. Die »Ungekannte« wird durch dies Buch nicht besser bekannt werden, das die feinsinnige Aristokratin fast nur als Büchergelehrte zeigt.

Berlin. R. M. Meyer.

Karl Woermann, Von Apelles zu Böcklin und weiter. Gesammelte kunstgeschichtliche Aufsätze, Vorträge und Besprechungen. Eßlingen a. N., Paul Neff Verlag (Max Schreiber), 1912. — I. Bd.: gr. 8°, VIII u. 286 S.; II. Bd.: gr. 8°, VIII u. 315 S. Jeder Band enthält je ein Titelbild und zwei Kunstbeilagen in Lichtdruck.

Karl Woermanns Name ist mit unserem Kunstleben so innig verknüpft durch die vielen Verdienste, die er sich als Museumsleiter, Forscher und Anreger erworben hat, daß wir diese umfangreiche Sammlung seiner kunsthistorischen Aufsätze, Vorträge und Besprechungen schon aus diesem Grunde mit dankbarer Freude und verehrungsvoller Achtung begrüßen: um so mehr da es sich hierbei nicht um einen bloßen Nachdruck von Arbeiten handelt, die bereits an anderer Stelle erschienen sind, sondern in den meisten Fällen hat sich der Verfasser der Mühe einer nochmaligen Durchsicht unterzogen und die neuesten Forschungsergebnisse berücksichtigt. Wenn auch das meiste des hier Gebotenen weniger an die Vertreter der Ästhetik und allgemeinen Kunstwissenschaft sich richtet, und ich aus diesem Grunde auf eine eingehendere Besprechung Verzicht leisten muß, so werden doch die Leser dieser Zeitschrift gar manches finden, das ihrem regen Interesse begegnet. Ich will mich nun damit begnügen, den vielseitigen Inhalt der beiden Bände ganz kurz zu kennzeichnen: den Anfang bilden zwei Aufsätze über »Apelles« und die »Landschaftsmalerei bei Griechen und Römern«. Es folgen ausführliche Untersuchungen »zur Kunst der italienischen Renaissance«. Der dritte Abschnitt gilt der älteren deutschen Kunst. Den zweiten Band eröffnen Beiträge zur belgischen, holländischen, französischen und spanischen Kunst des 17. Jahrhunderts. Von der deutschen Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts handeln die folgenden Stücke. Der sechste und letzte Abschnitt ist den deutschen Sammlungen gewidmet, wobei naturgemäß Dresdener Zustände und Galerieverhältnisse besonders ausführlich zur Sprache kommen. Wenn nun auch gar vielfach meine eigenen Kunstanschauungen wesentlich von denen Woermanns abweichen — ich würde z. B. sicherlich nicht Raffael als den »Urquell der Schönheit« bezeichnen, als einen Genius der Schönheit, »der sich nur alle paar tausend Jahre einmal so rein und restlos offenbart«, und ich würde auch nicht in eine Darstellung Thomas Angriffe gegen andere Richtungen einflechten — so möchte ich doch über alles Trennende hinweg auf den Wert dieses Werkes nachdrücklichst hinweisen, in dem sich reichstes Können, echt wissenschaftliche Behutsamkeit und Gründlichkeit glücklich paaren mit einer schönen, wohlwollenden und kunstfreudigen Menschlichkeit, deren Hauch uns allenthalben erwärmend und erfrischend umfängt.

Rostock.

Emil Utitz.

529

XI.

Kritik der Einfühlungstheorie.

Von

Theodor A. Meyer.

Wenn wir zum Genuß des Kunstwerks gelangen wollen, so ist von uns vor allem die Lösung einer Aufgabe verlangt; das Kunstwerk stellt sich uns als ein Äußeres dar; es gibt uns Linien, Farben, Klänge, Vorstellungszusammenhänge; aber diese Formen wollen die Offenbarung eines Inneren sein; sie wollen gedeutet sein als Ausdruck eines ihnen innewohnenden Lebens, als Ausdruck von Kraft und Seele [1]). An diesem Verhältnis erhebt sich die Frage, wie wir dazu kommen, in diesem Äußeren ein Inneres zu sehen und in welcher Art und Weise wir uns des Lebens bemächtigen, das im Kunstwerk beschlossen ist. Aber zugleich bildet die Erfassung des Inneren eine ganz wesentliche Seite am ästhetischen Genuß, ja nach manchen Ästhetikern die ausschließliche Ursache desselben. Ist dem so, dann wird mit der Erkenntnis davon, wie wir uns den Gehalt des Kunstwerks aneignen, im wesentlichen auch miterkannt, was den ästhetischen Genuß und die Natur des Schönen ausmacht.

Zweifellos muß also jede Theorie von der Aneignung des Inneren am Kunstwerk beiden Aufgaben gerecht werden: sie muß erklären, wie man ein Inneres und vornehmlich Seelisches, das uns nur in äußeren Zeichen gegeben ist, aus diesen zu erschließen vermag und sie muß aus der Art der Aneignung das Wesen des ästhetischen Genusses deutlich machen. Aber wenn schon die gemeinsame Lösung beider Aufgaben ihr letztes Ziel sein muß, so mag es doch fraglich erscheinen, ob sie gut tut, beide von Anfang an zugleich in Angriff zu nehmen oder gar den zweiten Gesichtspunkt zum maßgebenden zu machen und überhaupt nur darum die Frage nach der seelischen Deutung der Formen zu erheben, um zur Erkenntnis vom Wesen des

[1]) Im V. Band dieser Zeitschrift, S. 141, hat Vernon Lee das Einfühlen im Hinblick auf visuelle Formen behandelt, die keinen Inhalt vermitteln wollen. Hier sollen ebenso einseitig diese Formen ausgeschlossen sein und die Theorie des Einfühlens nur an solchen Erscheinungen geprüft werden, die als Ausdruck eines in ihnen sich offenbarenden Innern erfaßt werden sollen. Es dürfte angemessen sein, vorläufig die Gebiete zu trennen und jedes für sich zu betrachten.

ästhetischen Genusses zu gelangen. Wenn, wie sich zeigen wird, die Einfühlungstheorie sich als unzulänglich für die Beantwortung der ersten Frage erweist, so ist daran der Umstand mit schuld, daß sie von ihren Hauptvertretern, von Lipps, Groos und bis zu einem gewissen Grad auch von Volkelt immer nur als ein Mittel zum Verständnis des Wesens des ästhetischen Genusses entwickelt worden ist, während sie damit zugleich besagen wollen, wie das Verständnis des Seelischen am Kunstwerk zustande kommt. Der ästhetische Genuß beruht vornehmlich auf der Gehaltseinheit, die sich aus den verschiedensten Lebensmomenten ergibt, die im Kunstwerk beisammen sind. Dabei spielen diese einzelnen Momente eine ganz verschiedene Rolle, bald eine mehr grundlegende, bald eine mehr nur mitwirkende. Das Häßliche z. B. ist oft nur ein untergeordnetes Bestandteil, bestimmt, durch Kontrast das Schöne zu heben. Der seelischen Deutung dagegen müssen wir alle Lebensmomente in gleicher Weise unterwerfen. Es ist daher klar, daß man methodisch allein richtig verfährt, wenn man beide Betrachtungsweisen trennt und zuerst allein die Frage nach der Deutung erhebt.

Die Befürworter der Einfühlungstheorie gehen mit Recht von der Tatsache aus, daß uns das Seelische immer nur in uns selbst gegeben ist, daß wir es also letzten Endes, auch wo wir es in einem anderen finden, immer nur aus uns selbst nehmen können. Wie diese Entnahme aus dem Eigenen stattfindet, darüber herrschen unter ihnen hinsichtlich der Einzelheiten verschiedene Ansichten, deren Grundzüge aber auf folgendes hinauslaufen: das Kunstwerk wirkt durch die Äußerungen und Begleiterscheinungen des Seelischen und die Ursachen der seelischen Erregungen, die es uns vorhält, auf unser Gefühl und weckt in uns eben dieselben Gefühle, deren Äußerungen oder Erregungsursachen wir am Kunstwerk wahrnehmen.

Diese Gefühle, die uns einzig und allein in der Betrachtung des Kunstwerks zuteil werden, legen wir in das Kunstwerk als seine Seele hinein; in den Formen des Kunstwerks also fühlen wir uns selbst oder anders gesagt, was wir selbst fühlen, fühlen wir in einem anderen, im Kunstwerk.

Aber während die eben gegebenen Sätze sich einer fast allgemeinen Anerkennung erfreuen, so ist ein heftiger Streit über die Frage entbrannt, welchen Charakter die Einfühlungsgefühle tragen. Sind sie dem Wesen nach den Gefühlen gleich, die durch die Wirklichkeit in uns ausgelöst werden, oder aber sind sie nur Erinnerungen an solche Gefühle, Reproduktionen, denen das Emotionale am Gefühl fehlt? Die Vertreter der konsequenten Einfühlungstheorie bestehen auf der Realität dieser Gefühle. Namentlich Lipps betont immer wieder,

daß wir im fremden Objekt uns selbst fühlen und daß Fühlen eben Fühlen ist. Es gibt nach ihm nur Intensitätsunterschiede im Gefühl, aber keine Artverschiedenheiten. Im kühn aufwärtsstrebenden Dom streben wir selbst kühn aufwärts, und in der liebevoll sorgenden Mutter fühlen wir uns selbst liebevoll sorgend.

Nun wird niemand bestreiten wollen, und selbst die leidenschaftlichsten Bekämpfer der Notwendigkeit der vollen Einfühlung wie K. Lange geben es zu, daß die einfache Wahrnehmung der Gefühle im und am ästhetischen Gegenstand sehr wohl in ein wirkliches Fühlen übergehen kann und auch in Wirklichkeit, namentlich bei leicht erregbaren Naturen, häufig übergeht. Anderseits lehrt die Erfahrung jeden, daß Einfühlungsgefühle häufig nur in sehr abgeblaßter Weise erlebt werden, in einer Weise, in der der Gefühlscharakter verloren geht und namentlich Lust und Unlust an ihnen nicht mehr gefühlt, sondern nur lebendig vorgestellt und vergegenwärtigt wird. Es bleibt dann bei einem einfachen Wahrnehmen der im ästhetischen Gegenstand sich offenbarenden Gefühle. Verstandesnaturen wird es vor allem schwer fallen, selbst bei der kräftigsten Hingabe an das ästhetische Objekt, deren sie fähig sind, aus der ruhigen Wahrnehmung, die ihrer Natur so gemäß ist, in die erregtere Weise des intensiven Mitfühlens überzugehen, sie werden im »gewöhnlichen« Einfühlen verharren, wo man »volles« Einfühlen von ihnen erwarten sollte. Dieser Tatsache trägt auch Lipps durch das Zugeständnis Rechnung, daß wir uns im Alltagsleben fast immer mit dieser gewöhnlichen Einfühlung begnügen, wenn wir uns zu praktischen Zwecken auf dem Weg des Einfühlens Kenntnis von den Gefühlen und Stimmungen unserer Mitmenschen verschaffen. Bei der ästhetischen Einfühlung dagegen besteht er darauf, daß es ihr Wesen ausmacht, bei allen zu den gleichen Ernstgefühlen zu führen. Kommt es nicht zur vollen Einfühlung, bleibt der Betrachter bei der gewöhnlichen stehen, so wird er der ihm gestellten Aufgabe nicht gerecht.

Es erweckt kein günstiges Vorurteil für den Standpunkt von Lipps, daß er seine eigene Theorie nicht voll aufrecht zu erhalten und sie dem ganzen Bestand des seelischen Lebens gegenüber durchzuführen vermag. Er unterscheidet zwischen positiver und negativer Einfühlung. Volle, positive Einfühlung ist nach ihm doch nur da, wo wir mit dem in der Einfühlung zu erfassenden Gefühl sympathisieren, wo wir ihm innerlich zustimmen; das können wir nur beim Schönen. Dem Häßlichen dagegen vermögen wir nicht zuzustimmen, der Tendenz einzufühlen, in die uns das Ästhetische versetzt, widerstreben wir innerlich; der Prozeß der Einfühlung verläuft negativ (Lipps, Ästhetik I, 139; II, 20/21). Diese Unterscheidung ist wertvoll als Zugeständnis Lipps',

daß er selbst nicht überall mit gleicher Intensität einzufühlen vermag; sie ist auch begreiflich, solange vom ästhetischen Genuß die Rede ist; denn es ist natürlich, daß für den ästhetischen Genuß das Schöne eine ganz andere Rolle spielt als das Häßliche und daß wir demgemäß jenem eine andere Anteilnahme entgegenbringen als diesem. Aber die Einfühlung soll ja bei Lipps zugleich auch erklären, wie sich die von Haus aus leblosen Gebilde des Künstlers mit Leben füllen. Leider hat es Lipps unterlassen, den psychischen Vorgang der negativen Einfühlung näher zu beschreiben und zu sagen, was wir eigentlich erleben, wenn wir uns in diesem Zustand befinden. Gefühle können es unmöglich sein, denn eben der mir vom Kunstwerk aufgezwungenen Tendenz einzufühlen widersetze ich mich, weshalb das Resultat negativ ist; aber was dann? wie verhält sich die negative Einfühlung zur gewöhnlichen, die nach Lipps so matt, so leblos und darum ästhetisch so ungenügend ist? Jedenfalls bleibt sie tief unter der sympathischen (positiven) Einfühlung, weil ja die Einfühlung wohl begonnen wird, aber nicht zu Ende kommt. Wird aber die Einfühlung mitten im Entstehen unterdrückt und vereitelt, dann kommt es naturgemäß auch zu keiner vollständigen Belebung des ästhetischen Objekts. Nur wenn ich das fremde Leben als mein Leben fühle, wird es mir nach ihm unmittelbar gegenwärtig. Die negative Einfühlung ist ästhetisch minderwertig. So lebensvoll dem Betrachter nach Lipps die sympathischen Züge bewußt werden, so unlebendig muß ihm nach seinen eigenen Voraussetzungen das Unsympathische bleiben. Ein Glück, daß die Erfahrung am Kunstwerk von einem solchen Unterschied nichts weiß. Es besteht in seiner Aufnahme nicht die geringste Verschiedenheit. Mephistos hämische Schadenfreude wird so eindrücklich gegenwärtig, wie Gretchens liebevolles Gemüt, obwohl uns jene so widerlich ist, als uns dieses sympathisch berührt.

In viel weiterem Umfang als Lipps erkennt Groos die Tatsache an, daß wir für die volle Einfühlung nicht alle gleich veranlagt sind und daß auch der dafür recht wohl Befähigte bei oberflächlicherem Betrachten unter ihrer Höhe bleibt. Nur daran hält er fest, daß die volle ästhetische Hingabe ohne Miterleben in realen Gefühlen nicht sein kann und die spezifisch ästhetische Veranlagung auf der Fähigkeit des vollen Einfühlens beruht; wer nicht in Ernstgefühlen mit den Gestalten des Künstlers mitzuleben vermag, ist keine ästhetische Vollnatur (Groos, Der ästhetische Genuß, S. 263). Das Problem spitzt sich also auf die Frage zu: macht es das Wesen adäquaten Verständnisses aus, daß wir am Leben des ästhetischen Objekts in der Form von Ernstgefühlen teilnehmen? Ist das die Frage, so ist damit ausgesprochen, daß es vergeblich ist, den Streit mit Hilfe der psycho-

logischen Erfahrung ausfechten zu wollen. Versichert der Gegner der vollen Einfühlung, er bemerke an sich für gewöhnlich nichts als lebhafte Vorstellungen der Gefühle, so erwidert der Vertreter der Einfühlungstheorie: dafür bist du aber auch ästhetisch nicht ganz voll; beteuert dieser umgekehrt, er nehme an sich mit aller Bestimmtheit beim Einleben Ernstgefühle wahr, so erwidert jener: das ist bei besonders erregungsfähigen Naturen nicht verwunderlich, aber es ist eine Anmaßung, wenn der Nervenmensch ruhigeren Geistern die Befähigung zum ästhetischen Genuß abspricht. Der Streit kann nur entschieden werden am Bestand der Kunstwerke selber: sie müssen daraufhin betrachtet werden, ob sie durchgängig so beschaffen sind, daß sie die volle Einfühlung jederzeit ermöglichen, oder ob es Fälle gibt, in denen sie unmöglich ist, und diese Betrachtung wird sich zu der Untersuchung erweitern, ob denn überhaupt die Einfühlungstheorie leistet, was sie zu leisten beansprucht, ob sie im ganzen Umfang erklärt, wie wir dazu kommen, in dem uns gegebenen Äußeren ein Inneres wahrzunehmen und das an sich leb- und seellose Kunstwerk mit Leben und Seele zu füllen.

Fragt man also nach der Möglichkeit der vollen Einfühlung dem Kunstwerk gegenüber, so ist sofort so viel klar: diese ist nur bei einfachen Motiven vollständig durchführbar. Bei der polyphonen Behandlung des Kunstwerks ist sie fast immer ausgeschlossen. Man kann disparate Gefühle wohl zu gleicher Zeit wahrnehmen, es ist aber unmöglich, sie zugleich in einem Akt in Ernstgefühlen zu erleben. Die Schwierigkeit für die Einfühlungstheorie beginnt schon bei figurenreichen Gemälden. Wohl kann man eine Figur nach der anderen betrachten und den Gemütszustand einer jeden in sich selber aufleben lassen. Aber von der Betrachtung des einzelnen muß man notwendig zum Überblick über das Ganze gelangen. Wie nun, wenn die seelischen Zustände der einzelnen Figuren nicht zu einer Stimmungseinheit zusammengehen? Auf Leonardos Abendmahl stehen sich drei bis vier Gefühlstypen gegenüber: in Christus die himmlische Gelassenheit und wehmütige Ergebung ins Unabänderliche, in Judas Verlegenheit und dämonische Entschlossenheit, in den übrigen Jüngern Empörung über den Verrat oder der Ausdruck unbedingter Hingabe. Mögen wir beim zusammenfassenden Überblick die einzelnen Jünger noch so verschwommen wahrnehmen, zweierlei muß uns zum allermindesten gegenwärtig sein, die Ergebung Christi in das, was geschieht, und die Empörung der Jünger darüber: aber wie vermöchten wir das, wenn Ernstgefühle die Bedingung jedes lebendigen Kunstauffassens sind? Man kann doch nicht zwei entgegengesetzte Gefühle zu gleicher Zeit in sich tragen, dazu noch mit dem Bewußtsein, daß sie in ver-

schiedene Gestalten zu lokalisieren sind. Noch schlimmer steht es damit im Theater. Wir sehen zu gleicher Zeit die Gesten und das Mienenspiel von zwei oder mehr Darstellern, die im Moment des blitzschnellen Vorüberziehens von uns seelisch zu deuten sind. Kommt es darauf an, lebendig wahrzunehmen, was uns in ihnen an Leben erschlossen wird, so ist die Aufgabe leicht lösbar; aber wie sollen wir in ein und demselben Augenblick Marias jubelnden Stolz und Elisabeths knirschende Wut in realen Gefühlen mitmachen? Und nun gar vollends beim Duett oder Terzett oder Quartett, wo die eine Figur jubelt, während die andere Rachegedanken brütet? Wo ist solcher Gleichzeitigkeit gegenüber eine Möglichkeit von Ernstgefühlen? Was soll man angesichts solcher Tatsachen zu Lipps' Behauptung (Ästhetik I, 125) sagen: »Die vollkommene Einfühlung ist ein vollkommenes Aufgehen meiner in dem optisch Wahrgenommenen und dem was ich darin erlebe.« Wie kann man in zwei Gestalten zugleich vollständig aufgehen? Also man erkläre entweder polyphone Gebilde dieser Art für formale Mißgeburten, weil sie den Bedingungen widersprechen, die für die volle Erfassung unerläßlich sind, oder man gebe zu, daß, wenn solchen Fällen gegenüber das einfache Wahrnehmen des Seelischen ohne Ernstgefühle genügt, Ernstgefühle zum vollen ästhetischen Eindruck nicht erforderlich sind, auch wo sie allenfalls zu verwirklichen wären.

Nun stellt aber das Kunstwerk nicht bloß die Forderung an uns, das in seinem Äußeren ausgesprochene Leben zu deuten, sondern es hat auch eben als lebenerfüllte Erscheinung selbst wieder auf unser Gefühlsleben Einfluß. Wir erfassen nicht bloß das uns gegenüberstehende Leben, sondern wir nehmen auch in Bewunderung und Abscheu, in Hingezogen- und Abgestoßensein, in Befriedigung und Unbefriedigtsein, in Furcht und Mitleid, in Rührung und heiterem Lachen Anteil an ihm. Diese Anteilsgefühle sind uns in ihrer Verschiedenheit von den Einfühlungsgefühlen wohl bewußt, wir wissen ganz genau, daß die Furcht, die uns für Gretchen befällt, da sie liebe- und vertrauensselig dem Geliebten die verhängnisvolle Zusage gibt, nicht ein Gefühl Gretchens ist, sondern ganz nur unser eigenes Gefühl, das wir in diesem Augenblick nicht in sie einfühlen dürfen. Diese Anteilsgefühle pflegen aber bei lebhaften Naturen sehr kräftig zu sein, und wo sie das sind, da können sie es nur auf Kosten der Einfühlungsgefühle sein. Es ist unmöglich, zwei verschiedenartige oder gar entgegengesetzte Ernstgefühle zu gleicher Zeit zu haben, die im Bewußtsein getrennt gehalten werden müßten und von denen das eine auf das ästhetische Objekt bezogen werden müßte, während mir vom anderen bewußt wäre, daß es nur mir gehört. Sie dürfen auch nicht

zu einem neuen einheitlichen Gefühl verschmelzen, weil sonst die Klarheit beeinträchtigt wäre, mit der wir das Seelenleben der uns gegenüberstehenden Gestalten zu deuten suchen. Wie könnten wir den Jubel des tragischen Helden über die vermeintliche Lösung des Konflikts in einem Ernstgefühl miterleben zu gleicher Zeit, da wir hellsichtiger als er das Verhängnis in banger Sorge über ihn hereinbrechen sehen? Können wir mehr als Onkel Bräsigs Zärtlichkeit für Frau Nüßler wahrnehmen, wenn wir zugleich über sie in vergnügtes Lachen ausbrechen. Das Drama erregt die Anteilsgefühle in besonderer Stärke; ich kann deshalb auch, wenn ich von meiner persönlichen Erfahrung reden darf, einen ganzen Abend im Theater sitzen, ich kann vollständig ergriffen und hingerissen sein von dem vorgeführten Drama, ja, diese Ergriffenheit kann auf meinen Körper übergegriffen haben; an Stellen von erregter Spannung mag ich den vorher an die Lehne des Sitzes gedrückten Leib unwillkürlich aufgerichtet und vorwärts geschoben haben, bei der Erwartung des Schrecklichen mag der Atem gestockt haben, beim Eintreten des rettenden Umstands mag ich beruhigt aufgeatmet haben, trotzdem bemerke ich am Schluß des Stücks zu meinem Erstaunen, daß ich die Gefühlszustände der handelnden Personen kaum einmal mitgefühlt habe. Ich habe Gretchens Liebe, ihre Angst um den Verlust des guten Namens, ihr Entsetzen vor dem Tod durch Henkershand wohl aufs lebhafteste wahrgenommen, aber ich habe diese Zustände nicht in Ernstgefühlen mitgefühlt. Gewiß bin ich bei Gretchens Anblick nicht fühllos geblieben: sie hat mich entzückt, sie hat mein tiefstes Mitleid erregt, an ihrem Leiden ist das Weh alles Menschenseins über mich gekommen; aber das sind Anteilsgefühle gewesen, keine Gegenstandsgefühle, und gerade diese haben sich nirgends eingestellt. Und das ist nicht zu verwundern; denn kräftige Reaktionsgefühle nehmen den Gegenstandsgefühlen den Platz weg. Und natürlich ist diese Erscheinung nicht allein auf das Drama beschränkt. Wem erwärmte die Hausmütterlichkeit Lottens in der bekannten Wertherszene oder die Mutterfreude der Madonna auf den Gemälden der alten Meister nicht das Herz? Aber eben weil wir das Herzerquickende dieser Gefühlszustände so tief fühlen, fehlt der Raum, auch noch diese Gefühlszustände in einem davon verschiedenen Gefühl selbst zu fühlen. Ich wüßte nicht, daß mich Lotte je zur Hausmütterlichkeit oder die Madonna zur Mutterfreude gestimmt hätte.

Es kann also keine Rede davon sein, daß das Ideal der Deutung des Seelischen am Kunstwerk das Mit- und Einfühlen wäre; im Gegenteil: ein solches Verhalten ist vielfach durch die Beschaffenheit des Kunstwerks ausgeschlossen, nicht bloß beim Häßlichen, mit dem wir nicht sympathisieren können, sondern auch beim Zusammen ver-

schiedenartiger Gefühle, die wir »billigen« sowie überall da, wo starke Anteilgefühle sich regen. Wenn also das Unterbleiben des Einfühlens an solchen Stellen nicht hindert, daß uns der Seelenzustand der dargestellten Gestalten mit nachdrücklichster Kraft gegenwärtig wird, so wird der Schluß berechtigt sein, daß wir überall auch sonst ohne Einfühlen zu einem lebhaften ästhetisch vollen Erfassen des Seelischen gelangen können.

Geht also die Einfühlungstheorie nach der einen Seite viel zu weit, wenn sie das Einfühlen zur Bedingung der vollen Auffassung des seelischen Gehalts macht, so bleibt sie anderseits weit hinter ihrer Aufgabe zurück. Die Einfühlungstheorie geht von der naiven Annahme aus, als sei das Innere, das sich uns in der Erscheinung enthüllt, ausnahmslos Gefühl oder als lasse es sich in letzter Hinsicht auf das Gefühl zurückführen. Einfühlen besagt ja nichts anderes, als daß wir das durch die Erscheinung in uns geweckte Gefühl in die Erscheinung als das ihr eigene Leben zurückverlegen. Wie, wenn es sich zeigen ließe, daß das Innere, das wir in der Erscheinung als ihre Seele finden, gar häufig mit Gefühl nichts zu tun hat? Dann wäre klar, daß wir uns das Innere des ästhetischen Gegenstands in all den zahlreichen Fällen, in denen es nicht gefühliger Natur ist, auch nicht durch Einfühlen aneignen könnten.

Gewiß hat das Gefühl eine unermeßliche Bedeutung und eine beherrschende Stellung im Lebensprozeß. Das Wollen ist aufs engste mit dem Fühlen verknüpft, nur durch das Gefühl wird unser Wille in Bewegung gesetzt, und auch das Vorstellen, das seinem Wesen nach die objektive Seite unseres Bewußtseins vertritt, ist häufig durch Gefühle veranlaßt, ist immer von Gefühlen begleitet und mündet immer in Gefühle aus. Diese zentrale Stellung des Gefühls im Lebensprozeß macht die Voraussetzungen der Einfühlungstheorie verständlich, wenn sie auch keineswegs ihre Berechtigung erweist. Denn das Gefühl ist nicht das einzige, was uns der ästhetische Gegenstand an seelischem Leben zu enthüllen vermag; es macht trotz der unermeßlichen Bedeutung, die es fürs Leben hat, doch nur die eine Hälfte dessen aus, was sich an Seelischem im Schönen erschließt. Mit Recht weist Volkelt (Ästhetik I, 170 f.) auf die zahlreichen gefühlskahlen Stellen hin, die sich in der Poesie finden, aber er täuscht sich, wenn er hinzufügt (I, 170), daß es »außerhalb der Dichtung zu gefühlsbaren Vorstellungen nur in dem Fall kommen kann, daß der Künstler ein mittelmäßiges oder schlechtes Werk geliefert hat«. Gefühlsarme Stellen sind nicht bloß in der Dichtung vorhanden, sondern vor allem auch in der bildenden Kunst. Es gibt in der Malerei eine ganze Gattung, in der man nur ausnahmsweise Gefühlen begegnet, die Porträtmalerei, und

wohl auch von manchen Zustandsszenen kann dasselbe gesagt werden. Die Porträtmalerei hat das Charakteristische zu ihrem Inhalt: sie ist die Kunst der Charakterdarstellung; und das Charakteristische hat in der Kunst annähernd dieselbe Bedeutung wie die Gefühlserregung und die mit ihr zusammenhängenden Phänomene des Seelenlebens. Nun wird man freilich erstaunt fragen, wie man denn zwischen Gefühl und Charakter einen scharfen Unterschied machen könne; Charakter sei doch nichts anderes als eine habituell gewordene Art zu fühlen, eine Prädisposition zu bestimmten Gefühlen. Deshalb müsse sich der Charakter so gut wie das eigentliche Gefühl dem Nachfühlenden erschließen. Diese Annahme hat es verschuldet, daß man in der Ästhetik nirgends einer Scheidung von Gefühl und Charakteristischem begegnet und daß man der Frage gar nicht näher getreten ist, wie das Charakteristische, das sich uns in der Erscheinung darstellt, angeeignet wird.

Nun trifft ja die erwähnte Auffassung des Charakteristischen für bestimmte Seiten des Charakters zu. Es gibt lebensfrohe und schwermütige, bescheidene und freche, stolze und demütige, keusche und sinnliche Naturen; gewiß sind dies bereitliegende Dispositionen zu bestimmten Gefühlen. Aber eben damit ist auch schon ein gewisser Unterschied vom Gefühl da: sie liegen wohl bereit, aber sie sind auch häufig nicht in Aktion und deshalb auch in solchen Augenblicken nicht als Gefühle vorhanden in den Persönlichkeiten, denen sie angehören. Sie sind häufig latent, und der Künstler kann sie als latent darstellen, d. h. eben in der Form, in welcher sie nicht als Gefühle gegenwärtig sind. Dieser Unterschied in der Beschaffenheit der beiden seelischen Zustände bewirkt auch einen Unterschied in ihrer Aneignung. Wir wünschen doch das seelische Leben der uns gegenübertretenden Gestalten mit möglichster Schärfe zu erfassen; es wäre verkehrt, wenn wir Dispositionen zu Gefühlen für wirklich vorhandene Gefühle nähmen. Wir nehmen deshalb charakteristische Eigenschaften wohl wahr, aber wir fühlen die ihnen zugrunde liegenden Gefühle, solange diese nicht in Aktion sind, nicht in die Träger der charakteristischen Eigenschaften ein; wir legen sie ihnen nicht bei in der Form von Gefühlen; es fällt uns gar nicht ein zu meinen, diese Frau, um deren schönen Mund ein leichter Zug von Sinnlichkeit spielt, sei augenblicklich von sinnlichen Gefühlen bewegt und wir müßten deshalb etwas wie sinnliches Begehren in sie hineinfühlen. Im Augenblick, da wir sie sehen oder in dem sie der Porträtmaler festgehalten hat, ist sie in vollständiger seelischer Ruhe, und wir würden ihren Gemütszustand falsch deuten, wenn wir die sinnliche Erregung, die nach der gangbaren Einfühlungstheorie der sinnliche Zug in ihrem Gesicht in uns hervorruft, in sie hinüberfühlen würden.

Das tritt vollends deutlich zutage, wo die dauernde, aber augenblicklich latente Charaktereigentümlichkeit einer Gestalt in einem gewissen Gegensatz steht zu einer Gefühlserregung, die sie vorübergehend ergreift. Das Leben und die Kunst zeigen uns eine Frau, in deren Zügen sich unverkennbar Sinnlichkeit ausprägt, auch wohl einmal von Angst, von Furcht, von Entsetzen gepackt. Ich erinnere an gewisse Frauengestalten von Correggio. In solcher Lage ist es ganz ausgeschlossen, daß der sinnliche Charakterzug aktiv werde in einem sinnlichen Gefühl; es liegt uns deshalb auch ganz fern, sinnliche Erregung in sie hineinzufühlen. Lipps sagt gelegentlich einmal (Ästhetik I, 150 und ähnlich I, 140 und 141), »es sei ganz gleichgültig, ob der Träger der Formen selbst etwas von den Gefühlen fühlt, die wir in ihn hineinlegen«. Dieser Satz ist zweifellos richtig, solange wir in der Täuschung befangen sind, als sei die betreffende Gestalt oder Erscheinung von einem Gefühl erfüllt, das ihr in Wirklichkeit nicht zukommt; die Stimmungslandschaft ist ein Stück fühlloser Natur; aber im naiven Akt der ästhetischen Beschauung sind wir überzeugt, daß in ihr ein Seelisches geheimnisvoll webt, und deshalb legen wir unbefangen eine Stimmung in sie hinein. Beim Charakteristischen des menschlichen Seelenlebens dürfen wir uns dieser Täuschung nicht hingeben, sie würde zu beständigem Irrtum, zu fortgesetzt falscher Deutung des Seelenlebens führen. In Wirklichkeit besteht diese Gefahr auch nicht einmal: ich finde, daß wir in der intuitiven Auffassung des Seelenlebens das Charakteristische und die Gefühlserregung vortrefflich auseinanderzuhalten wissen. Lipps macht die angeführte Bemerkung anläßlich der schönen Formen des weiblichen Körpers; er sagt (Ästhetik I, 149): »ich fühle in den schönen weiblichen Formen ein eigenartig kraftvolles, gesundes, schwellendes, blühendes Leben: ich habe ein körperliches Wohlgefühl, das nirgends anders als in den wahrgenommenen Formen lokalisiert ist — ich finde mich in der ästhetischen Betrachtung solcher Formen durch die Form hindurchsehend und auf ein eigentümliches Leben hinsehend und finde daraus ein Glücksgefühl mir erwachsend, das ich sonst nicht kenne.« Gewiß ist es möglich, körperliches Wohlgefühl in die Formen einer Frau hineinzufühlen, solange der seelische Zustand der Frau ein körperliches Wohlgefühl nicht ausschließt. Wie aber, wenn diese Frau in einem Gefühlszustand erscheint, der jegliches körperliche Wohlgefühl unmöglich macht? Eine Magdalena von blühenden üppigen Formen liege am Boden, mit allen Zeichen der Zerknirschung in die Leidensgestalt des Gekreuzigten vertieft; eine Frauengestalt von herrlichster Körperbeschaffenheit weile mit träumenden Blicken in der Ferne oder senke in schwerer Melancholie das Haupt; dann ist es vollständig

ausgeschlossen, daß ich körperliches Wohlgefühl in sie und ihre Formen einfühle, und wenn Lipps an solchen Gestalten ein ihm sonst ungewohntes körperliches Glücksgefühl erwächst, so ist klar, daß das nicht ein Gegenstandsgefühl ist, ein Gefühl, das dem Gegenstand selbst angehört oder ihm anzugehören scheint, sondern ein reaktives Gefühl, ein Anteilsgefühl, das nur der Beschauer hat, ohne daß er es dem Gegenstand und seinen Formen leihen darf. Lipps versichert oft genug, im Einfühlen sei der Einfühlende in ungestörter Einheit mit dem Gegenstand (vgl. Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane, 22. Bd. S. 431: »ich existiere nur als der sich Einfühlende oder als der Dreingefühlte«): wie kann er das, wenn er zugleich das Bewußtsein haben muß, daß der Gegenstand das, was er in ihn hineinfühlt, gar nicht hat?

Also schon soweit der Charakter als Prädisposition zu bestimmten Gefühlen zu betrachten ist, erheben sich Schwierigkeiten für die Einfühlungstheorie: wir müßten bald Gefühle einfühlen, die der Gegenstand, dem das Einfühlen gilt, hat, bald solche, die er nicht hat, und zwar mit dem Bewußtsein, daß er sie nicht hat. Aber die Schwierigkeiten steigern sich, sobald es sich beim Charakter nicht um die Hinneigung zu einzelnen bestimmten Gefühlen, sondern um gewisse Betätigungsweisen des Fühlens handelt, die sich in allen einzelnen Gefühlen wiederholen. Leidenschaftlichkeit ist ein häufiger Charakterzug: aber damit ist nicht die Richtung auf ein bestimmtes Gefühl gemeint, sondern eine gleichbleibende Art, jedes Gefühl zu gestalten; der Leidenschaftliche steht unter dem Drang, jedem Gefühl rasch einen hohen Erregungsgrad zu geben. Ähnlich ist es mit den Charaktereigenschaften der Wärme oder Kühle des Seelenlebens, der Gemeinheit oder Vornehmheit des Empfindens, der Oberflächlichkeit oder Tiefe des Fühlens. Ich kann wohl Freude und Begeisterung, Liebe und Mitleid, Haß und Neid nachfühlen: das sind wirkliche Gefühle; aber ich stehe ratlos vor der Aufgabe, in die Züge eines Porträtkopfes Vornehmheit oder Gemeinheit, leichte oder langsame Erregbarkeit, Oberflächlichkeit oder Tiefe des Empfindens »einzufühlen«. Ich kann mir psychologisch dabei nichts denken; jeder Versuch, mir das an der eigenen Erfahrung klarzumachen, scheitert. Was ist in mir, wenn ich Oberflächlichkeit oder Vornehmheit des Fühlens fühle, und wie dürfte ich ein solches Gefühl, wenn ich es je in mir haben könnte und mithin hätte, in den anderen hinüberlegen, wie dürfte ich es in dem anderen fühlen? Denn es ist ja klar, daß der vornehm oder oberflächlich oder kühl Fühlende für gewöhnlich nichts fühlt von dieser Art seines Fühlens; würde er sie fühlen, so käme ein ganz anders geartetes Gefühl in seine Seele. Der vornehm Fühlende, der

diese Gefühlsbetätigung nicht bloß hat, sondern sie auch fühlt, wird entweder von Befriedigung oder von Stolz bewegt, der Oberflächliche wird seine Oberflächlichkeit unangenehm empfinden, und der Kühle wird sich über seine Veranlagung bald freuen, bald grämen.

Es ist eben eine unmögliche Zumutung, etwas nach- und einzufühlen, was vom anderen selbst nicht gefühlt wird. Und nun gar vollends, wenn sich die Kühle des Fühlens steigert zu Nüchternheit und Trockenheit des Fühlens oder zu vollständiger Gefühllosigkeit, also zu Charaktereigenschaften, die ihre Eigentümlichkeit am Mangel des Gefühls haben!

Dasselbe wiederholt sich in erhöhtem Maße bei den Eigentümlichkeiten des Willens und des Intellekts. Wir begegnen Persönlichkeiten mit einem starken tatkräftigen oder einem schlaffen, schwächlichen Willen; der eine zeigt den Ausdruck hoher Geistigkeit, der andere verrät eine grobe Intelligenz; der hat ein schwerflüssiges, jener ein leichtflüssiges Denken; der eine ist phantasievoll oder gar Phantast, der andere phantasielos; wir erkennen im einen den Pedanten, den beschränkten Kopf, im anderen den Mann weiten, aufgeschlossenen Geistes. Hier ist tiefes oder klares, dort oberflächliches oder verworrenes Denken in den Zügen des Gesichts ausgeprägt. Auch sind diese verschiedenen Weisen des Wollens und Denkens nicht etwa mit einer bestimmten Art des Fühlens verbunden; der Energische oder der schnelle phantasievolle Kopf können ein freudiges Gefühl ihrer Kraft haben, aber sie müssen es nicht. Der Schwächliche, der Pedant, der Verworrene mögen sich unglücklich fühlen, aber es kann ihnen in ihrer Schwäche, Pedanterie und Verworrenheit auch recht behaglich zumute sein. Andere Charaktereigentümlichkeiten schließen die Möglichkeit, sich in einer bestimmten Weise zu fühlen, geradezu aus: es ist schlimm um die Unschuld, Kindlichkeit und Naivität eines Menschen bestellt, wenn er sich als unschuldig, kindlich oder naiv fühlt, oder wenn er sich dieser seiner Eigenschaften freut. Wie könnte ich mich also aus Anlaß einer naiven kindlichen Erscheinung selber naiv fühlen und dann dieses Gefühl der Naivität oder Kindlichkeit in die Gestalt hineinfühlen. Das wäre ebenso aberwitzig als verkehrt.

Nun sage man nicht etwa, die Gefühle und die gefühlsartigen Charaktereigentümlichkeiten machen wir uns mit Hilfe des Einfühlens zu eigen, während die anders gearteten Bestandteile des Charakters von uns durch Verstandesurteile erschlossen werden; das ginge ja allenfalls noch für die Poesie: wir würden etwa das Staunen Gretchens nachfühlen, wenn sie sagt: »Du lieber Gott! Was so ein Mann nicht alles, alles denken kann« und dann würden wir uns in einem Verstandesurteil sagen, daß dieses Staunen kindlich sei; wir würden die

Eitelkeit in des Famulus Wagners Worten: »Zwar weiß ich viel, doch möcht' ich alles wissen« einfühlend wahrnehmen, um daneben auf dem Weg der Verstandeserkenntnis in seinen Worten auch den beschränkten Kopf zu entdecken. Aber für die bildende Kunst versagt diese Auskunft. Wenn sich die Kindlichkeit, die Beschränktheit, die Gefühlstrockenheit oder Geistestiefe nicht in Worten, sondern allein in Mienen und Körperhaltung äußert, dann ist Verstandeserkenntnis so gut ausgeschlossen wie bei der Haltung und Miene der Trauer oder der Freude; in beiden Fällen ist dann die Aufgabe die gleiche: vom gegebenen Äußeren zurückzugehen auf das Innere, von welchem das Äußere Kunde gibt, und es braucht keines Beweises, daß das zu leisten die Fähigkeit des Verstandes überschreitet; freilich auch die des Einfühlens, wie wir gezeigt zu haben glauben. Und wenn wir malerischen oder plastischen Werken gegenüber Kindlichkeit und Beschränktheit auf andere Weise wahrnehmen als durch ein Verstandesurteil, so wird es auch in der Poesie so sein. Die Selbstbeobachtung zeigt uns ohnedem, daß wir die Kindlichkeit Gretchens ganz in derselben Weise erleben wie ihr Staunen, daß die Beschränktheit Wagners uns nicht anders zum Bewußtsein kommt als seine Eitelkeit. Und das müßte doch sein, wenn das eine uns durchs Gefühl vermittelt würde, das andere durch den Verstand; so aber tragen beide Eindrücke denselben Charakter einer geheimnisvollen Intuition.

Des weiteren erhebt sich die Frage: ist mit dem Nacherleben von Seelischem der Umfang des Nacherlebens erschöpft? Ein Blick auf die Kunst, zumal die bildende, zeigt, daß sie uns nicht bloß die Aufgabe stellt, im Körperlichen seelisches Leben zu erkennen, sondern auch das Körperliche aufzufassen als den Ausdruck der organischen Kraft, die im Körper wirksam ist. Jede Stellung und jede Bewegung verlangt von uns eine bestimmte Gestaltung des Schwergewichts: wir müssen es bald nach vorne, bald nach hinten, bald nach rechts oder links verlegen; bei jeder Haltung und Bewegung sind die einen Glieder in Ruhelage, die anderen gespannt; die eine Bewegung wird mit Energie, die andere lässig ausgeführt, die eine ruckweise, die andere stetig usw. Es ist gar kein Zweifel, daß wir diese verschiedenen Arten der organischen Kräftegestaltung nachempfinden. Niemand bestreitet es; jedermann weiß aus der eigenen Erfahrung, wie leicht die Betrachtung der Lagerungsverhältnisse oder Bewegung einer Figur zu imitatorischen Lagerungs- und Bewegungsempfindungen im eigenen Körper führt. Aber daß dieses Nachempfinden von Gestaltungen der organischen Körperkraft ästhetische Bedeutung habe, leugnen die Vertreter der Einfühlungstheorie. Empfinden ist nicht Fühlen; ästhetisch die Dinge auffassen heißt sie durch Einfühlung erfassen; also kann

das Nachempfinden der organischen Kräftegestaltung im besten Fall eine Vorarbeit für die eigentliche ästhetische Aneignungstätigkeit sein, die eben in einem Einfühlen besteht. »Und nun stelle man vor,« sagt Volkelt (Ästhetik I, S. 234), »worin die volle Einfühlung in laufende, werfende Bewegungen besteht. Die menschlichen Gestalten, die in solchen Bewegungen begriffen sind, werden von dem ästhetischen Betrachter als Personen angeschaut, denen so oder anders zumute ist, die von einem bestimmten Lebensgefühl erfüllt sind, in denen sich Stimmungen, Strebungen, Affekte zum Ausdruck bringen. Einfühlen heißt mit den gesehenen Bewegungen das eigentümlich erregte Selbstgefühl der laufenden, werfenden Menschen, die Erregung ihres sinnlich-geistigen Gesamt-Ichs verschmelzen lassen; im Vergleich hiermit sind jene nachahmenden Bewegungsempfindungen bei aller Bedeutsamkeit für die daran zu knüpfenden Glieder doch etwas Geringfügiges, Zerstreutes, Äußerliches, ja Kümmerliches; in der Einfühlung gilt es die Menschengestalten mit Seele auszufüllen.« Vom Standpunkt der Einfühlungstheorie ist das zweifellos konsequent, aber ebenso gewiß ist es an der ästhetischen Erfahrung gemessen falsch. Es könnte doch nur dann richtig sein, wenn das erregte Selbstgefühl des bewegten Menschen immer und ausnahmslos durch die Bewegung, in der er sich befindet, bestimmt wäre, und doch ist das häufig nicht der Fall. Ein Beispiel aus dem Tierreich — ob Mensch oder Tier macht ja ästhetisch keinen Unterschied — liegt mir nahe: Man betrachte ein Reh, wie es von Menschen in seiner Waldeinsamkeit überrascht mit einem entzückend graziösen Sprung sich auf die jähe Flucht begibt. Man nimmt an dem Reh ein Seelisches und ein Körperliches wahr, jähen Schreck und höchste Leichtigkeit der Bewegung; diese Leichtigkeit der Bewegung wird am Bild des enteilenden Rehs in erster Linie ästhetisch genossen, und um genossen werden zu können, muß sie vorher am Vergleich mit den Bewegungsmöglichkeiten unseres eigenen Körpers als leicht erfaßt werden; wir müssen die Leichtigkeit nachempfinden; mehr bedarf's nicht. Das Einfühlen muß hier verstummen. Das Wohlgefühl, das wir wohl bei großer Leichtigkeit des eigenen Bewegens zu haben pflegen, dürfen wir doch nicht in das Reh hineinlegen: jedes Gefühl des Behagens ist durch den Schreck, in den es der Anblick der Menschen versetzt hat, ausgeschlossen. Es ist nicht richtig, daß jede Gestaltung der organischen Kraft in uns von einem bestimmten Gefühl begleitet ist; wohl ist sie das, wenn wir gerade auf sie achten und von anderen herrschenden Gefühlen frei sind. Die Verlegung des Körperschwergewichts nach irgend einem Punkt mag als angenehm oder als beschwerlich gefühlt werden, solange das Bewußtsein nicht durch andere starke Eindrücke in An-

spruch genommen ist; ist es das, so ist Körperhaltung und Bewegung vollständig gefühlsunbetont; auch die gewohnte Art der Bewegung weckt infolge von Abstumpfung keine Gefühle mehr; der eckig und schwerfällig sich Bewegende leidet für gewöhnlich nicht unter dieser Bewegung, und der leicht sich Bewegende fühlt sich nicht wohl; wir dürfen also auch nicht die entsprechenden Gefühle in ihn einfühlen, und doch werten wir beide Formen der Bewegung, wenn auch mit entgegengesetztem Erfolg, ästhetisch. Leichtigkeit der organischen Kräftegestaltung entzückt als anmutig, Mächtigkeit derselben wirkt erhebend, auch wo diese Kräftegestaltungen nicht ihren Reflex im Gefühl ihres Trägers finden. Doch von der Verkennung des ästhetisch Wirksamen, die die Einfühlungstheorie verschuldet, kann erst später die Rede sein. Vorläufig soll nur festgestellt werden, daß das Innere, das wir im ästhetischen Akt aus dem Äußeren zu erschließen haben, weder bloß aus Gefühlen und Gefühlsartigem noch auch bloß aus Seelischem besteht, sondern daß auch Zustände und Erscheinungen der organischen Kraft darunter fallen. Nicht gefühlerfüllt, wie Volkelt meint, sondern lebenerfüllt soll das Schöne sein.

Aus demselben Grund halte ich auch eine an sich recht plausible Vermittlung Volkelts für ausgeschlossen. Auch er findet, daß wir im ästhetischen Aufnahmeakt häufig nicht fühlen; wir unterlassen es, das Gefühl zu realisieren, wir bleiben beim Bewußtsein, daß wir es realisieren könnten, wenn wir wollten, wir begnügen uns mit dem Eindruck der Gefühlsmöglichkeit. Die Auskunft trägt nicht zum Ziel, weil es, wie wir gesehen, so viele Fälle gibt, wo es gar nicht möglich ist, zu fühlen, wo wir also auch nicht das Bewußtsein haben können, wir könnten fühlen, falls wir nur wollten. Einfühlen ist (man mag es näher bestimmen, wie man will) eben nicht der bezeichnende Ausdruck für die Funktion, in der wir den Gehalt des Schönen erheben; er ist viel zu eng, als daß er unter sich befassen könnte, was er möchte. Nicht bloß Gefühl, sondern Leben soll aus seinen Äußerungen erschlossen werden. Die Einfühlungstheorie erklärt höchstens die eine Hälfte aller Phänomene; die andere übersieht sie und behandelt sie als nicht vorhanden, und doch werden die nichtgefühlsmäßigen Lebenszustände von uns in der ganz gleichen Weise erfaßt wie die gefühlsmäßigen. Der ganzen Masse des Inneren gegenüber, das wir im ästhetischen Akt aus einem gegebenen Äußeren erheben, findet ein intuitives Erkennen statt, das man im Gegensatz zum Verstandeserkennen als Einleben bezeichnen kann.

Will man seinen Charakter ermitteln, so darf man das Einleben im Akt der ästhetischen Beschauung nicht trennen von dem Einleben, das wir Tag für Tag an der Wirklichkeit ohne jede ästhetische Ab-

sicht vornehmen. Die Wirklichkeit stellt uns so wenig wie die Kunst die Seele nackt vor Augen; auch in ihr nehmen wir die Seelenregungen und -zustände nur in ihren Äußerungen wahr und müssen sie aus diesen Äußerungen zu erschließen suchen. So oft wir jemand in die Seele sehen wollen, müssen wir im Äußeren sein Inneres sehen. Der Umgang des Richters mit den Angeklagten, des Lehrers mit den Schülern, jeder gesellige Verkehr, jede gemeinsame Unterhaltung, jede Wahrnehmung von Betätigung der Körperkraft bei der Arbeit oder beim Spiel führt zu zahllosen Akten des Einlebens. Der Historiker versteht die Vergangenheit nur, indem er sich einlebt, d. h. indem er alles, was ihm von Personen und Zeiten überliefert wird, als Ausfluß ihrer Denkart, als Wirkung der Situationen, unter denen sie standen, und als Ausdruck ihrer zeitweiligen Stimmungen betrachtet. Selbst der Künstler und Ästhetiker lebt sich hundertmal in außerästhetischer Weise ein, ehe er sich einmal mit der Absicht ästhetischen Genießens einlebt.

Das außerästhetische Einleben steht aber ganz unter einem Zweck: es ist bestimmt durch die Absicht des Erkennens. Warum studiert der Richter alle Zuckungen auf dem Gesicht des Angeklagten, warum achtet er auf jede Nuance seiner Stimme, warum wägt er die einzelnen Ausdrücke seiner Antworten auf der Goldwage, warum versetzt er sich in seine Situation, als weil er erkennen möchte, was in seiner Seele vorgeht oder vorgegangen ist. Ins Innere dringt man immer nur, indem man das Äußere, das allein vorhanden ist, mit Leben unterfährt. Einleben ist das einzige Mittel, das uns die sonst verschlossene Pforte des Seelischen erschließt. Der Wille zur Erkenntnis ist daher die Voraussetzung und Ursache des Einlebens. Natürlich erfassen wir das Seelische bisweilen ohne eigentliche Absicht. Erkenntnis drängt sich bisweilen auch ohne unseren Willen auf; es ist wie beim Lesen: auch beim Lesen ist die Absicht der Erkenntnis maßgebend; man möchte wissen, was dasteht, aber ausgeschlossen ist nicht, daß sich uns der Sinn von Schriftzeichen auch ohne unseren Willen bei einem zufälligen Blick aufnötigt.

Das Einleben im ästhetischen Beschauer ist in mancher Hinsicht von dem im gewöhnlichen Leben geübten verschieden: hier suchen wir das Seelische nur zu erkennen, um von ihm Gebrauch zu machen für unseren realen Zweck, um den Mitunterredner zu durchschauen und zu bestimmen, um den Schüler zu fördern, den Angeklagten zu überführen. In der ästhetischen Beschauung dagegen gehen wir über das Innere, das wir gefunden, nicht hinaus; wir verweilen bei ihm und genießen es nach seiner Schönheit und Wahrheit; aber in Hinsicht des Erkenntniswillens herrscht bei beiden das gleiche Verhältnis:

auch beim ästhetischen Betrachten soll nicht geleugnet werden, daß sich bisweilen, zumal beim Naturschönen, die Erkenntnis des Seelischen uns ohne unseren Willen aufdrängt; aber in der Regel ist der Erkenntniswille maßgebend. Ja, die eigentliche Kunstbetrachtung ist bewußt oder unbewußt immer von diesem Willen beherrscht; wir geraten nicht von ungefähr mit unserem Gefühl unter den Einfluß des Kunstwerks, sondern wir treten vor es mit dem bestimmten Willen, zu ermitteln, was uns der Künstler mit seinen Figuren und Gestaltungen hat sagen wollen; wir sind unbefriedigt, wenn wir das Gefühl haben, darunter zu bleiben, wir lehnen alles unbedingt ab, was darüber hinausgeht; wir streben nach einem Verständnis, das dem Gehalt des Kunstwerks vollständig adäquat ist. Wir wollen restlos erfassen, was Klinger mit seiner Kassandra, Böcklin mit seiner Toteninsel, Beethoven mit den Themen seiner Neunten Sinfonie hat ausdrücken wollen; wir wollen den Charakter Iphigenies, den Verrat Oktavios, die Notwendigkeiten, unter denen Wallenstein gehandelt hat, sehen, wie sie der Dichter gesehen hat. Wie stark dieser Erkenntniswille ist, davon zeugt jede Unterhaltung und jeder Streit über Wesen und Bedeutung von Figuren, Gebilden und Themen, von Gesten und Motiven, das beweisen die unzähligen Erklärungen und Kommentare, die zu Kunstwerken geschrieben worden sind und noch geschrieben werden werden. Wir sind überzeugt, daß uns das zu Erkennende objektiv gegeben ist, wir vertrauen darauf, daß wir in dem Äußeren das Innere haben. Auch hierfür ist wieder der Vergleich mit der Schrift und dem Lesen lehrreich. Auch beim Lesen haben wir nur die Zeichen der Vorstellungen, die wir bilden sollen, nichts weiter; die Vorstellungen müssen wir ganz aus uns selber hinzutun, aber wir glauben auch, daß die Zeichen uns getreue Weisung zur Bildung dieser Vorstellungen geben und daß sich also der wirkliche Sinn, den der Schreibende gemeint hat, muß erheben lassen. Dieser Sinn ist ja oft nicht eindeutig, so wenig in der Sprache der Kunst, wie in der Sprache des Worts; ja, wenn es richtig ist, daß in den Zeichen der Kunst Leben sich ausprägt, so ist es bei der Irrationalität und dem Geheimnisvollen, das allem Leben anhaftet, klar, wie schwer es oft sein muß, das Zeichen sicher und bestimmt zu deuten; daher denn auch der Streit über den Sinn der Zeichen. Aber der Streit wäre nicht möglich, wenn es sich nicht um die Erfassung eines objektiv Gegebenen handelte und wenn der Wille zur Erfassung nicht wesentlich wäre. Ich kann deshalb auch den Ausdruck »nach«erleben für nicht so unberechtigt halten. Wer das Recht des »nach« bestreitet, müßte eigentlich auch dem Lesenden zurufen: Wie töricht, du glaubst den Gedanken des Schriftstellers erhoben zu haben, da, was du Gedanke des Schriftstellers

nennst, doch ganz nur dein Produkt ist. Was du liest, sind nicht die Gedanken des Schriftstellers, sondern ganz bloß deine eigenen. Mit dem Zeichen ist auch das Bezeichnete da. Die Formen des Kunstwerks sind die Zeichen, mit denen uns der Künstler sagt, was er zu sagen hat. Der natürlichen Landschaft gegenüber reden wir wissenschaftlich korrekt, wenn wir sagen, daß von uns die Stimmung hineingelegt ist; in das Landschaftsgemälde dagegen hat sie der Künstler hineingelegt und wir holen sie nur heraus. Und wenn dies vom Kunstwerk unbestreitbar ist, so gilt es *mutatis mutandis* doch auch vom Naturschönen. Auch bei ihm sind uns die Formen die Zeichen eines Inneren. In der naiven Betrachtung — und in der ästhetischen Betrachtung sind wir immer naiv — lesen wir das Seelische nicht in die Natur hinein, sondern aus ihr heraus; auch hier gilt der Grundsatz: wir wollen nicht mehr und nicht weniger erschauen, als was drin ist.

Handelt es sich aber im Nacherleben um das adäquate Erheben eines in den Zeichen gegebenen Inhalts, wie sollte das das Gefühl zu leisten vermögen? Das Gefühl ist Passivität, ist Bestimmtwerden durch die Dinge, während die Erhebung des Seelischen, das Erschließen des Inneren aus dem Äußeren Aktivität ist. Das Gefühl kündigt an, wie wir durch die Dinge affiziert werden, es sagt von uns etwas aus, rein gar nichts von den Dingen, durch die wir affiziert werden. Wie verschieden das Gefühl von den Dingen ist, durch die es erregt wird, das zeigen gerade die reaktiven Gefühle, die wir am Kunstwerk erleben. Schmerz wird beim Schuldlosen mit Mitleid, beim Schuldigen mit Genugtuung beantwortet; Haß wirkt Abscheu, treue Liebe Bewunderung. Die reaktiven Gefühle sind verschieden von den Seelenzuständen, die sie erzeugen. Wie denkt man sich eigentlich das Gefühl, das zu gleicher Zeit den Gemütszustand angeben soll, der in einem fremden Wesen ist, und den Gemütszustand, der durch die Wahrnehmung des fremden Gemütszustands in uns hervorgerufen wird, das zu gleicher Zeit einfühlen und reaktiv fühlen soll? Es ist klar, wo wir erfahren, was in einem anderen ist, da kann uns das nicht durch das Gefühl vermittelt sein.

Das Nacherleben gehört demgemäß der Erkenntnisseite des Menschen an, nicht dem Gefühl; das in der optischen, akustischen oder gedanklichen Erscheinung beschlossene Leben wird von uns nicht erfühlt, sondern erkannt und vorgestellt. Aber dieses Erkennen und Vorstellen ist von eigener Art; es ist vom gewöhnlichen Vorstellen der verstandesmäßigen Erkenntnis gründlich verschieden, und diese Verschiedenheit macht sich für unser unmittelbares Bewußtsein bestimmt bemerklich; sie beruht sowohl auf der Verschiedenheit des

Objekts, auf das sich dieses Erkennen richtet, als auf der Verschiedenheit des Erkenntnisvorgangs, wie er in der Seele stattfindet. Der innere Vorgang und das Objekt, auf das er sich bezieht, entsprechen sich: sie tragen beide den Charakter der Anschaulichkeit. Wo uns Leben in der Form der Anschauung gegeben ist, da tritt anschauliches Erkennen und Vorstellen ein.

Es macht einen großen Unterschied aus, ob uns Leben und vor allem seelisches Leben anschaulich entgegentritt oder unanschaulich. Die Worte: »der Famulus Wagner ist auf seine Vielwisserei eitel und legt diese Eitelkeit mit Naivität an den Tag« sprechen denselben seelischen Inhalt aus wie der Vers: »Zwar weiß ich viel, doch möcht' ich alles wissen«; der Satz: »Gretchens Seele ist von Pein zerrissen« besagt etwa dasselbe wie der Schmerzensruf: »wie weh', wie weh', wie wehe ist mir im Busen hier«; und doch wie verschieden ist das eine vom anderen. Das eine Mal ist der seelische Inhalt unter Gemeinvorstellungen gebracht, er ist sozusagen auf Begriffe gezogen; das andere Mal ist ihm seine natürliche Form erhalten. Eitelkeit, Naivität und Seelenpein stellen sich so dar, wie sie sich in dem Augenblick äußern, in dem die Seele von diesen Gemütsbewegungen ergriffen ist. Der innere Zustand ist nicht ins Allgemeine vergeistigt und verflüchtigt, sondern in dem Abbild belassen, das er sich selbst in dem Augenblick gibt, da er sich äußert, und deshalb in diesem Abbild unmittelbar gegenwärtig; er ist anschaulich, falls man im bildlichen Gebrauch des Worts alles anschaulich heißen darf, was im Gegensatz gegen das Gedankliche, Abstrakte und Allgemeine seine ursprüngliche lebensvolle Beschaffenheit wahrt. Während er dort gedacht wird, wird er hier wahrgenommen. An diese Anschaulichkeit des gegebenen Objekts ist die anschauliche Vorstellung durchaus gebunden. Wird diese anschauliche Form zerstört, wird an Stelle der Lebensäußerung in der optischen, akustischen und sprachlichen Erscheinung die Angabe des seelischen Inhalts in sprachlichen Allgemeinheiten gesetzt, dann kommt es naturgemäß zu keinem anschaulichen Vorstellen: es fehlt ihm am Objekt, an dem es sich betätigen könnte.

Indem nun aber im ästhetischen Akt unserem Vorstellen immer ein Objekt mit anschaulichem Charakter gegenübertritt, so ist ihm damit auch eine andere Aufgabe gestellt als bei einem nichtanschaulichen Gegenstand, und die verschiedene Aufgabe erfordert eine verschiedenartige Lösung. Es handelt sich darum, ein Inneres vorzustellen, das uns nicht selbst gegeben ist, sondern das wir erst aus dem uns allein gegebenen Äußeren erschließen müssen. Wie allgemein anerkannt, sind wir für dieses Erfassen des Inneren ganz auf uns selbst angewiesen. Nur in uns selbst haben wir den Zusammenhang zwischen

der Lebensäußerung und dem in ihr sich offenbarenden Lebenszustand oder Lebensvorgang, zwischen der Situation und ihrer Wirkung auf die Seele. An diesen in uns selbst vorhandenen und uns unmittelbar gegenwärtigen Zusammenhängen messen wir die fremde Lebensäußerung, die fremde Situation. Wir nehmen die fremde Lebensäußerung gewissermaßen auf uns, und ohne Überlegung und Reflexion stellt sich uns mit dieser Übernahme der innere Vorgang oder Zustand ein, der sich in der Äußerung abprägt; wir stellen uns unter die Situation, und unmittelbar wird uns inne, wie dem von der Situation Betroffenen zumute sein muß. Ein solches Auffassen ist anschaulich, falls man alles unmittelbare, durch keine Reflexion oder Theorie vermittelte Erkennen anschaulich heißen darf. Dieses anschauliche Erkennen ist in seinem Ausgangspunkt und deshalb auch in seinem Ergebnis vom Einfühlen verschieden. Es ist ein Unterschied, ob man etwa beim Satz Wagners: »Zwar weiß ich viel, doch möcht' ich alles wissen« findet, wir geraten irgendwie unter seine Einwirkung, und unter dieser Einwirkung entsteht in uns ein Gefühl der Eitelkeit, das wir dann wieder in den Satz oder vielmehr in Wagners Seele hineinlegen, oder ob man sagt, vom Erkenntniswillen getrieben messen wir Wagners Worte an dem Zusammenhang zwischen Lebensäußerung und Lebensgrund, den wir in uns selbst tragen, und dabei tauche das »Bild« eines Seinszustands in uns auf, den wir, falls wir darüber reflektieren, als Eitelkeit bezeichnen müssen. Im ersten Fall ist reales Fühlen so unbedingt notwendig, wie im zweiten überflüssig.

Ist der Erkenntniswille bestimmend für den Charakter des Einlebens, dann ist zugleich eine Schwierigkeit beseitigt, die die Einfühlungstheorie nicht zu lösen vermag. Bei dieser ist es rätselhaft, wie wir dazu kommen, unser eigenes Gefühl dem Gegenstand, von dem es erregt wurde, zu leihen. Es ist doch sonst nicht die Art unseres Fühlens, die Gefühle, die ein fremder Gegenstand in uns auslöst, in ihn zurückzuverlegen, als kämen sie ihm zu; wie sollten wir also im ästhetischen Akt zu diesem Leihen kommen? Für uns, die wir im Nacherleben ein anschauliches Erkennen sehen, kann diese Frage gar nicht entstehen. Wohl können wir die seelische Ergänzung zu dem Äußeren, das uns im Ästhetischen allein entgegentritt, nur aus uns selbst nehmen. Aber diese Entnahme aus dem Eigenen geschieht zu keinem anderen Zweck und in keiner anderen Absicht als in der, das fremde Leben in seiner Eigenart zu verstehen. In einem unbewußten Schluß schließen wir, bei dem gleichen Ausdruck oder in derselben Situation wäre unser seelischer Zustand so, und demgemäß muß er bei der fremden Erscheinung, deren Zustand wir suchen, ebenso sein. Die Beziehung auf das fremde Leben ist bei

dem psychischen Vorgang, in welchem wir es erleben, von selbst gegeben.

Zugleich findet beim anschaulichen Erkennen das Verständnis nichtgefühliger Lebenszustände und Vorgänge, das die Einfühlungstheorie unbeachtet läßt und, wenn sie es beachtete, nicht zu erklären vermöchte, eine bequeme Erklärung. Wir können die Gestaltungen der organischen Kraft, ihre Spannungen und Lösungen, ihr Anschwellen und ihr Abschwellen, die Leichte und Schwere ihrer Betätigung nicht nachfühlen, aber dem anschaulichen Erkennen, d. h. dem Erkennen aus unserem eigenen Erleben steht nichts im Wege. Ja, gerade an ihr ist die Unmittelbarkeit des Verstehens am leichtesten verständlich. Sehen wir eine Person, die sich mit beiden Armen auf einen Tisch stützt, den Oberkörper vorgebeugt, die Arme gestreckt, so verstehen wir diese Haltung nicht etwa aus der (theoretischen) Erkenntnis, daß der Oberkörper als Körper eine Last ist, die niederdrückt und demgemäß emporgehalten werden muß, und des weiteren aus dem theoretischen Wissen, daß zum Zweck des Emporhaltens die Muskeln der Arme gespannt werden müssen; auch nicht auf Grund der Erinnerung, daß wir immer, so oft wir uns aufstützten, die Arme anspannen mußten — auch das wäre noch ein verstandesmäßiges reflektierendes Erkennen —, sondern wir machen gewissermaßen die Geste des Aufstützens zu unserer eigenen Geste und werden daran unmittelbar des inneren Zusammenhangs zwischen dem Lasten des Oberkörpers und dem Anspannen der Armmuskeln inne. Dieser anschauliche Charakter wird uns am deutlichsten, wenn wir die Haltung äußerlich nachmachen: da ist es ja klar, daß Verstandessätze und Erinnerungen unnötig sind, um uns die organische Kräftegestaltung zu erschließen, die jener Haltung zugrunde liegt. Aber auch wenn diese Nachahmung unterbleibt, wenn nur eine imitatorische Einstellung der motorischen Nerven stattfindet, ja, wenn selbst nicht einmal das geschieht, sondern nur die Haltung mit Aufmerksamkeit wahrgenommen und das eigene Ich an sie hingegeben wird, kommt es zu dem unmittelbaren Verständnis, von dem wir reden.

Beim nichtgefühligen Seelischen ist es ebenso. Weit entfernt, daß da bloß ein durch kalte Verstandesschlüsse vermitteltes Erkennen einträte, treffen wir dieselbe Unmittelbarkeit des Verständnisses, wie beim Gefühl und der organischen Kraft, während doch der Sache gemäß von einem Einfühlen gar nicht die Rede sein kann. Offenbar ist eine ererbte Anlage im Spiel, die sich in dem intuitiven Erkennen des Inneren aus dem Äußeren betätigt, wie sie umgekehrt in der bei allen gleichen Entladung des Inneren ins Äußere wirksam ist. Wie oft haben die bildenden Künstler rege geistige Tätigkeit in ihren Figuren dar-

gestellt. Sie verwenden dazu die Gebärde, die wir einnehmen, wenn wir uns besinnen. Das Haupt ist ein wenig gehoben und gegen hinten geschoben. Man vergleiche die berühmte Homerbüste aus dem Altertum und fast alle modernen Darstellungen von Gelehrten und Künstlern (z. B. Rietschels Lessing und Luther, Hähnels Raffael und viele andere). In dieser Gebärde erraten und vermuten wir nicht bloß den Ausdruck hoher Geistestätigkeit, sondern wir nehmen sie darin so unmittelbar als gegenwärtig wahr, wie etwa den Schmerz in der Niobe, und zwar deshalb, weil uns der Zusammenhang: erhobener Kopf und regsames Denken in unserem eigenen Erleben gegeben ist. Natürlich soll nicht behauptet werden, daß die Zusammenhänge aller dem Gefühl unzugänglichen Seinszustände ebenso klar sind, wie der der Denktätigkeit; oft sind symbolische Vermittlungen im Spiel, die uns vorläufig noch dunkel sind. Man denke etwa an den Gesichtsausdruck des Phantasten oder des Gefühllosen oder des Naiven. Aber soviel ist gewiß: sobald wir die Erscheinung, in der sich diese seelischen Eigentümlichkeiten äußern, vor unseren Blick bekommen, tauchen diese so festumrissen und bestimmt vor unserem Bewußtsein auf, daß wir sie mit keinem anderen Seinszustand verwechseln können, selbst dann nicht, wenn wir ganz unfähig sind, zu sagen, mit welchen Worten sie begrifflich zu bezeichnen sind. Wer die Worte Wagners: »zwar weiß ich viel, doch möcht' ich alles wissen« mit dem eigenen Erleben unterfährt, der hat ein ganz unzweideutiges Bild einer geistigen Verfassung vor der Seele: das Bild eines eitlen, naiven, kleinlichen Bildungsphilisters, gleichviel, ob er das so ausdrücken kann oder nicht.

Wie aber dieses anschauliche Vorstellen psychologisch näher zu erklären ist, ist eine Frage, die die Ästhetik im Grund nicht näher berührt. Die Ästhetik darf sich damit begnügen, festzustellen, daß sie bei ihrer Untersuchung des Prozesses, in dem das Inhaltlich-Ästhetische von uns aufgenommen wird, auf die Tatsache des anschaulichen Vorstellens stößt, d. h. auf ein Erfassen, das weder ein Fühlen noch ein begriffliches Erkennen ist und sich auch von gewöhnlichen Vorstellungsreproduktionen durch seine ungemeine Lebendigkeit und Ursprünglichkeit unterscheidet; im übrigen mag sie die Aufgabe der Erklärung dieser psychischen Tatsache der Psychologie zuschieben. Dabei dürfte es fraglich bleiben, wie weit eine solche Erklärung glücken mag. Es dürfte sich in dieser Hinsicht mit dem anschaulichen an die Lebensäußerung geknüpften Vorstellen und Erkennen ähnlich verhalten, wie mit dem durch die Sprache bestimmten Vorstellen. Niemand vermag zu beschreiben, was in unserem Geist vor sich geht, wenn ein Wort, wie Tier oder Vetter oder Eitelkeit erklingt; optische Bilder tauchen beim Klang nicht auf, so wenig wie sprachlich

fixierte Begriffe. Und doch wissen wir, was damit gemeint ist. Ebensowenig läßt sich sagen, was in uns vorgeht, wenn wir die naive Eitelkeit Wagners oder Gretchens Herzeleid oder Homers lebhafte Gedankentätigkeit anschaulich (nicht sprachlich oder gedanklich) vorstellen; man kommt nicht über die Feststellung hinaus, daß uns dieses Seelische lebendig gegenwärtig wird. Wir haben es eben beim anschaulichen Vorstellen mit einer Urtatsache unseres Bewußtseins zu tun, die so wenig zu erklären und zu beschreiben ist, wie jede andere Tatsache des Bewußtseins. Man kann zu ihrem Verständnis nur auf Selbstbeobachtung und Selbsterfahrung verweisen.

Daß nicht das Einfühlen, sondern das anschauliche Vorstellen uns den Zugang zum Ästhetischen erschließt, daran muß um so mehr festgehalten werden, als es sich zeigen läßt, daß dieses genau so viel leistet, wie erforderlich ist zum Genuß des Schönen. Es ist schon oben die Rede davon gewesen, daß unsere Anschauung von der Art, wie wir uns das Ästhetische subjektiv aneignen, maßgebend ist für unsere Auffassung vom Wesen des ästhetischen Genusses. Beide Begriffe stehen in Korrelation. Das Einfühlen führt zu einer anderen Auffassung des Ästhetischen als das anschauliche Vorstellen; und es muß sich fragen, welche der beiden Auffassungen sich besser mit dem in den Kunstwerken gegebenen Tatbestand deckt. Wir werden sehen, daß die Einfühlungstheorie eine zu enge Auffassung des Ästhetischen nach sich zieht.

Nach ihr legen wir die Gefühle, die das Kunstwerk in uns auslöst, wieder in das Kunstwerk hinein als dessen eigenen Gefühlsinhalt. Wir fühlen also im Ästhetischen immer nur unsere eigenen Gefühle, wir fühlen immer nur uns selbst. Indem das Ästhetische uns auf diese Weise immer neue, immer verschiedene Gefühlszustände erschließt, macht es uns mit dem Gefühlsreichtum unseres eigenen Wesens bekannt. Gewiß ist das einer der objektiven Werte des Schönen, der immer wieder erlebt wird, und keine Theorie ist richtig, die diesem Wert nicht gerecht zu werden vermag. Man glaube nicht, daß unsere Auffassung diese Wirkung des Schönen ausschließe. Denn wenn wir auch das Einfühlen ablehnen, so sind wir doch überzeugt, daß wir das fremde Leben nur verstehen können, indem wir es messen am eigenen Leben. In diesem Verstehen des Fremden aus dem Eigenen gewahren wir die Fülle der Lebensmöglichkeiten, die in unserer eigenen Seele ruhen. Aber sie trägt noch viel weiter: sie betont ganz anders als die Einfühlungstheorie, daß uns das Schöne mit einem objektiv Gegebenen bekannt macht; wir spiegeln im Akt des Einlebens nicht bloß uns selbst in dem schönen Gegenstand, sondern wir gewahren das Innere eines fremden Objekts; wir finden uns im

schönen Gegenstand wohl auch selber wieder, aber dieses Wiederfinden ist eben das Mittel, mit dem wir fremde Lebenszustände erfassen. Deshalb darf das Ästhetische nicht bloß, wie es der maßlose Subjektivismus unserer Tage tut, als Mittel gewertet werden, uns den ganzen Umfang der erlebbaren Sensationen zu erschließen, sondern es stellt uns einer objektiven Welt gegenüber; es ist Anschauung. Die alte Ästhetik sagte: im Schönen erscheint die Idee; uns ist der Ausdruck Idee fremd geworden, und er ist gewiß auch mißverständlich, weil er aus einer die Wirklichkeit überfliegenden Metaphysik in die Ästhetik hereingenommen ist und weil er als Bezeichnung eines gedankenhaft Abstrakten schlecht zum lebensvoll anschaulichen Charakter des Schönen paßt. Aber was sie damit ungefähr sagen wollte, behält seine Richtigkeit. Das Schöne ist nicht bloß schön, sondern auch wahr. Das Schöne erschließt uns das Leben in seinen typischen Kräftegestaltungen und Zusammenhängen. Es zeigt Gebilde, in denen die gleichbleibenden Kräfte, die das Leben bestimmen, verkörpert vor uns treten. Dieser objektive Charakter des Schönen muß auch in der Art zur Geltung kommen, in der wir es aufnehmen. Man darf nicht so reden, als handle es sich nur um Gefühlseindrücke. In unserer Auffassung allein bekommt das Schöne den Charakter einer objektiven Welt.

Eine ähnliche Verengung entsteht bei der Einfühlungstheorie hinsichtlich des Genusses des Ästhetischen. Wer nur dann den Inhalt des Ästhetischen voll erfaßt sein läßt, wenn er in Ernstgefühlen miterlebt wird, der wird die Frage, inwiefern ästhetisch betrachtetes Leben Lust, inwiefern Unlust bereitet, dahin beantworten müssen, daß lustvolle Gefühle mitzuerleben Genuß, unlustvolle Mißbehagen bereitet. In der Tat ist diese Antwort oft gegeben worden und sie ist auch vom Standpunkt der Einfühlungstheorie die einzig folgerichtige. Gefühle sind Zustände der Lust oder der Unlust. Im Einfühlen fühlen wir die fremde Lust und fremde Unlust als eigene Lust und eigene Unlust, und es ist selbstverständlich, daß Lustgefühle zu fühlen lustvoll und Unlustgefühle unlustvoll ist; ich wüßte nicht, wie Lust- und Unlustgefühle, die wir wirklich als solche haben, etwas anderes sein könnten.

Indes so naheliegend diese Auffassung ist, so unrichtig ist sie. Die ganze Geschichte der Kunst ist ein einziger Protest gegen sie; sie zeigt auf allen ihren Blättern, wie verkehrt es ist, lustvolle Einlebungsinhalte mit schön, unlustvolle mit häßlich gleichzusetzen. Zahlreiche Lustgefühle, die wir am ästhetischen Gegenstand wahrnehmen, sind abstoßend: wer könnte sich im Nacherleben der Grausamkeitswollust oder einer kleinlichen Eitelkeit oder hämischer Schadenfreude

vergnügen? Vollends aber sind eine ganze Fülle von Unlustgefühlen schön. So ist die ästhetische Schönheit des Schmerzes über jeden Zweifel erhaben. Es geht nicht an zu sagen, der Schmerz sei als Unlustgefühl naturgemäß unlustvoll und darum häßlich, aber die Kunst habe Mittel, die Unlust des Schmerzes zu überwinden; wohl sei der Schmerz in Mörikes Verlassenem Mägdlein (»Früh wenn die Hähne krähn«) häßlich, aber der Zauber der Sprache und des Rhythmus in diesem Gedicht sei so entzückend, daß dadurch die Unlust des Schmerzes bedeutend überwogen würde, die ja ohnedem im ästhetischen Nachfühlen nicht so lastend empfunden werde wie im Ernstfall. Diese Auskunft trägt nicht zum Ziel. Denn was in Mörikes Gedicht schön ist, ist recht eigentlich das Seelische. Wäre es nicht so, hätte in Mörikes Gedicht die Schönheit der Form zu ringen mit der Häßlichkeit des seelischen Inhalts, so müßte es an ästhetischer Vollendung tief unter einem entsprechenden Gedicht lustvollen Inhalts stehen, bei dem der Reiz der Form noch gehoben würde durch die Schönheit des Inhalts; tatsächlich ist es weit schöner als eine ganze Reihe in ihrer Art vollendeter Lieder der Freude und des Behagens, und man geht nicht zu weit, wenn man sagt, daß zum mindesten in der Poesie die volle Schönheit erst mit dem Schmerz beginnt. Goethes »Ach neige du Schmerzensreiche« ist der angstvolle Schmerzensschrei einer tief zerrissenen Seele, aber eben darum von ganz anderer Kraft der Poesie als das satte Behagen, das sich in dem gewiß reizenden Trinklied: »Mich ergreift, ich weiß nicht wie« ausspricht.

Aber natürlich: auf dem Schmerz als solchem kann die Schönheit nicht beruhen, und wenn es wirklich darauf ankäme, daß wir nachfühlen, wüßte ich nicht, wie wir den Schmerz als schön empfinden könnten. Denn gefühlter Schmerz ist nun einmal gefühlte Unlust. Wenn wir dagegen die Lebenszustände des ästhetischen Objekts nur intuitiv erkennen, so kann unser Interesse auch anderen Seiten an ihnen zugekehrt sein als ihrem Lust- oder Unlustcharakter. In der Tat würdigen wir auch das Leben, das wir im ästhetischen Akt erfassen, nach einem ganz anderen Gesichtspunkt als nach dem der Lust oder Unlust; wir werten es nach der Lebensfülle, die uns an ihm entgegentritt, und Lebensfülle empfinden wir als schön, Lebensmangel als häßlich. Lebensvoll erscheint uns ein Leben, das sich in Kraft und Gesundheit, in Freiheit und Selbständigkeit entfaltet, das in rascheren, erregteren Pulsschlägen sich bewegt oder in ruhigem Fluß, in freundlichem Einklang mit allen seinen Bedingungen dahingleitet, das durch den Reichtum und die Vielseitigkeiten seiner Beziehungen oder durch seine Tiefe überrascht, das durch Leichtigkeit oder feine Organisation sich auszeichnet. Umgekehrt ist aller Mangel des Lebens, alle Hemm-

nis, Unfreiheit, Kraftlosigkeit, Oberflächlichkeit und Plumpheit des Seins niederdrückend und deshalb unschön oder gar häßlich. Deshalb ist eine Lust, von der wir urteilen, daß sie der Ausfluß eines kleinlichen, oberflächlichen, ungesunden, unfreien Gemüts ist, trotz ihres Lustcharakters unschön. Auch der Schmerz ist eine Hemmnis des Lebens und, sofern man allein diese Seite an ihm betrachtet, unschön, wie alles gehemmte Leben. Aber eben die Hemmnis, die unser Leben im Schmerz erfährt, weckt alle Kräfte des Lebens und erschließt alle Tiefen der Seele. Deshalb bricht im Schmerz gewöhnlich eine Fülle des Lebens hervor, die die Lebensfülle des Lustvollen weit zu übertreffen pflegt. Wir würden nie erfahren, welche Kraft des Fühlens in dem verlassenen Mägdlein ruht, wenn es uns nicht der Schmerz offenbarte. Nie in der Freude würde der Drang nach ungehemmtem, reinem, von Schuld ungetrübtem Leben so übermächtig aus der Seele quellen, wie er sich in dem Lied Gretchens »O neige du Schmerzensreiche« ergießt. Erst die Hemmnis, die sich einem Fluß entgegenstellt, zeigt uns die Kraft, die in ihm verborgen ist. Und der Eindruck, den die Entfaltung aller Lebenskräfte im Schmerz hervorruft, ist um so mächtiger, als er in einem markanten Kontrast zu der Lebenshemmung steht, die der Schmerz bedeutet.

Es kommt also beim ästhetischen Genuß nicht in letzter Linie darauf an, wie eine Gestalt ihren Lebenszustand fühlt, sondern wie er ist, d. h. wie viel er nach seiner objektiven Beschaffenheit an Lebensfülle in sich birgt. Nicht um den Lust- oder Unlustcharakter des fremden Seins handelt es sich, sondern um den Höhengrad der Lebensfülle, der sich uns in ihm darstellt, und deshalb ist es überflüssig, daß wir den Lust- und Unlustcharakter in uns selbst mitmachen; und eben darum unterliegen auch nicht bloß Gefühle, sondern auch Zustände und Vorgänge nicht gefälliger Art unserer ästhetischen Wertung. Das Geistreiche ist von allem Gefühlsartigen weit entfernt; aber wir erleben es als eine ungewöhnliche Regsamkeit und einen wunderbaren Beziehungsreichtum der geistigen Kräfte und darum ist es schön. Ebenso ist die Verstandesklarheit und Schlagfertigkeit von Rietschels Lessing ganz intellektueller Art und doch ein Ästhetisches, weil sie von hoher Lebensfülle zeugt. Körperkraft oder Leichtigkeit der körperlichen Betätigung ist verschieden vom Wohlbehagen an diesen körperlichen Eigenschaften und ist doch, auch wo solches Wohlbehagen nicht vorhanden ist und infolge der Umstände, in welchen die Figur dargestellt ist, nicht in sie hineingelegt werden darf, höchst reizvoll. Man glaube auch nicht, es erhöhe notwendig die Schönheit, wenn eine Gestalt ein Gefühl vom Wert ihrer eigenen Lebensfülle hat; für gewöhnlich tritt eher das Umgekehrte ein, daß

das unbewußte Vorhandensein eines stärkeren Höhengrads körperlichen oder seelischen Lebens eine höhere Intensität der Lebenskräfte verrät, als das Bewußtwerden dieses Höhengrads in einem Wertgefühl. Der Schmerzbewegte hat nie ein Gefühl von der Lebensintensität, die durch den Schmerz in ihm geschaffen wird. Nur der Schmerz ist echt, der nichts weiß von seiner eigenen Schönheit. Ein Gretchen, das sich selber berauschte an der Schönheit ihres Leids, würde einen ganz anderen ästhetischen Eindruck auf uns machen als das wirkliche Gretchen. Wer sich im Schmerz schön vorkommt, der posiert und kokettiert mit dem Schmerz; er zeigt, daß er eines starken echten Gefühls nicht fähig ist; trotz des den Schmerz überwiegenden Lustgefühls, das er hätte, müßte er uns um dieser Unwahrheit und Schwächlichkeit seiner Seele willen häßlich erscheinen. Eine Person, die frei durchs Leben geht, ist ästhetisch erfreulich, gleichviel, ob sie sich in ihrer Freiheit fühlt oder ob ihr frei zu sein so selbstverständlich ist, daß sie die Freiheit ihres Wesens weiter gar nicht beachtet; ja, es dürfte fraglich sein, welche von beiden Veranlagungen schöner ist, die Siegfriednatur, der frei zu sein eine so glückliche Mitgift der Geburt ist, daß sie selbst nichts davon weiß, oder die Catone, die für Freiheit schwärmen, in dieser Begeisterung den Wert ihres Wesens sehen und es immer daher auch wohlig empfinden, wo sie ihr Wesen ungehemmt betätigen dürfen. Es ist ein anderes, ob einer königlich in seinem Wesen ist oder sich auch königlich fühlt. Raffaels sixtinische Madonna ist Himmelskönigin, aber sie fühlt sich nicht als solche; Andrea del Sartos Madonna delle arpiё ist königlich und weiß sich als das. Körperliche und seelische Anmut ist teils unbewußt, teils bewußt, d. h. teils gänzlich ungefühlt, teils gefühlt. Wo ist die größere Schönheit, wo das intensivere Leben? offenbar bei der unbewußten Königlichkeit und Anmut. Die Königlichkeit und Anmut, die so selbstverständlich ist, daß sie von dem Individuum, das sie ziert, gar nicht bemerkt wird, kommt viel unmittelbarer aus der Natur hervor, sie ist viel ursprünglicher und darum auch intensiver als die, die als ein besonderer Vorzug von ihrem Träger gefühlt wird, und so fällt auf jene der Vorzug höherer Schönheit.

Wenn es wahr ist, daß der Eindruck der (inhaltlichen) Schönheit eines Gegenstands auf der Wahrnehmung seiner Lebensfülle beruht, dann sind wir in einer weiteren Hinsicht von der Einfühlungstheorie abgerückt. Wir leugnen nicht mehr bloß, daß man mit dem Gefühl fremde Gefühlszustände oder gar fremde Lebenszustände nicht gefühliger Art erkennen könne, sondern es steht uns jetzt auch fest, daß, was die Einfühlungstheorie in einem Akt vor sich gehen läßt, in Wirklichkeit in zwei Akten verläuft. Für die Einfühlungstheorie fallen

das Wahrnehmen des uns im Objekt der Anschauung gegebenen Lebens und dessen ästhetische Wertung zusammen. Die Formen des fremden Dings wirken auf unser Gefühl und erzeugen in uns das vom Künstler gemeinte Gefühl, das wir als Seele ins fremde Objekt hineinlegen: dieses uns durch das Objekt vermittelte Gefühl ist aber entweder Lust- oder Unlustgefühl; je nachdem wir also beim Einleben ein Lust- oder Unlustgefühl haben, erscheint uns der Gegenstand der Anschauung als schön oder häßlich. Auf die Lippssche Modifizierung dieser Anschauung, die sich nicht eben durch Klarheit auszeichnet, kann hier nicht näher eingegangen werden; übrigens bilden auch bei ihr die Deutung des fremden Lebens und seine ästhetische Wertung den einen ungeteilten Akt des Einfühlens. Für uns sind das zwei verschiedene Vorgänge, die man in der Theorie schon deshalb trennen muß, weil in der Wirklichkeit der erste häufig für sich allein vorgenommen wird, ohne vom zweiten begleitet zu sein. Wir nehmen zweierlei an dem fremden uns gegenüberstehenden Leben wahr; einmal seine Beschaffenheit mit all den Besonderheiten und feinen Nuancen, die sie kennzeichnen; wir könnten auch sagen: seinen Seinscharakter und dann seine Lebensfülle oder Lebensdürftigkeit, oder anders ausgedrückt: den Höhengrad und Höhencharakter der Lebendigkeit, die ihm eigen ist. Wir deuten z. B. die Worte: »Und sehe, daß wir nichts wissen können! Das will mir schier das Herz verbrennen« als den Ausdruck des mächtigen Schmerzes einer nach höchster Erkenntnis durstigen Seele; ein ruhig blickendes Auge läßt uns in ein Herz voll Milde und Freundlichkeit sehen; die gegen ihren gewöhnlichen Ausdruck nicht veränderten Züge eines Knaben, den wir, von ihm unbemerkt, im dichten Wald erblicken, sprechen von dem vollständigen Gleichmut, von der vollständigen Unerregtheit seiner Seele, sie sagen uns, daß er in der Einsamkeit und Wildnis so viel oder so wenig fühlt, als wenn er sich in seiner gewohnten Umgebung befindet; aus dem Ausspruch des Mephisto: »Der Grasaff! Ist er weg?« klingt uns der kalte Hohn des Herzlosen entgegen. Mit allen diesen Deutungen ermitteln wir den Seinscharakter, der sich in den angeführten Lebensäußerungen manifestiert, aber dabei bleiben wir, wenn wir diese Züge ästhetisch würdigen, nicht stehen. Wir finden zu gleicher Zeit noch in Fausts schmerzlichem Bekenntnis ein Hinausgehen über den Durchschnittszustand unseres Lebens in Hinsicht der intellektuellen und gemütlichen Kräfte des Lebens, eine ungewöhnliche Stärke der genialen Geistes- und Herzensveranlagung, in dem ruhig blickenden Auge ein Überschreiten des Durchschnitts in Hinsicht der Harmonie des Lebens, in der Gefühllosigkeit und Unbewegtheit des Knaben inmitten der Schrecknisse des Waldes ein unerwartetes Maß von Freiheit und Un-

befangenheit des Gemüts und in Mephistos Herzlosigkeit ein Zurückbleiben hinter den Kräften des Gemüts, die in solcher Lage auch dem Durchschnittsmenschen eigen sind, eine Unfähigkeit einzuklingen in die Gefühle der anderen, mithin einen fühlbaren Mangel an Harmonie. In diesen Wahrnehmungen ermitteln wir den Höhengrad und Höhencharakter der Lebendigkeit dieser Züge; wir messen sie auf ihre Lebensfülle; sofern sie den Durchschnitt unserer Lebensbetätigung überragen oder darunter bleiben, erscheinen sie uns nach ihrem Höhengrad als schön oder unschön, sofern sie ihn nach der Seite der Kraft oder der Harmonie oder der Freiheit übertreffen, werden sie gemäß ihrem Höhencharakter als erhaben, als anmutig, als keck gewertet, oder mit anderen Worten: wir finden sie schön, indem wir sie zugleich auch in eine der ästhetischen Kategorien einreihen; sie erscheinen schön in der Form der Erhabenheit, der Anmut oder Keckheit und natürlich in der Form aller der anderen Kategorien, die festgestellt werden müssen, ohne daß von ihnen hier die Rede sein kann.

Diese weitere Wertung nach der Lebensfülle vollziehen wir aber auf keinem anderen Wege als auf dem, auf welchem wir den Seinscharakter wahrnehmen: wir messen Höhenlage und Höhencharakter an unserem eigenen Leben. Am Vergleich mit der durchschnittlichen Höhenlage unseres eigenen Seins erkennen wir, ob das Sein, dem wir gegenüberstehen, nach der Seite der Kraft, der Leichtigkeit und Harmonie, der Freiheit, der Tiefe, der Feinheit oder des Reichtums den Durchschnitt unseres Seins überragt oder darunter bleibt. Also auch beim ästhetischen Werten findet ein Erkennen auf Grund eines Einlebens statt, und alles, was wir von dem intuitiven unreflektierten Charakter der Erkenntnis des Seinscharakters gesagt haben, gilt auch von ihm; es bleibt deshalb auch gleichgültig, ob wir die Kategorie, unter die ein ästhetisch gewerteter Lebenszustand fällt, mit Worten benennen können; wir haben unter Umständen ein ganz festumrissenes Bild von seinem Höhencharakter, ohne daß wir diesen begrifflich bezeichnen könnten.

Weil beim Erkennen der Beschaffenheit des fremden Lebens, wie bei der seines Höhengrads und -charakters dasselbe Messen am eigenen Leben stattfindet, deshalb werden wir uns der Verschiedenheit dieser beiden Tätigkeiten nicht so leicht bewußt; aber daß sie zu unterscheiden sind, zeigt das tägliche Leben. Denn das Wahrnehmen des Inneren aus dem Äußeren, das wir auch im täglichen Leben vornehmen, unterscheidet sich gerade dadurch von der ästhetischen Anschauung, daß wir bei der gewöhnlichen alltäglichen Betrachtung keine Zeit und kein Bedürfnis haben, neben der Deutung nach dem Seinscharakter auch die intuitive Beurteilung nach der Lebensfülle vor-

zunehmen. Wenn einer mit dem Arm zum Schlag gegen uns ausholt oder mit blitzenden Augen und dröhnender Stimme gegen uns wettert, dann erkennen wir wohl in der Form des anschaulichen Vorstellens die ungemeine Kraft, die in der Armbewegung, und die Mächtigkeit des Zorns, die im Blitzen der Augen und im Dröhnen der Stimme sich auswirkt, aber es fehlt uns die Lust und die Freiheit, die Messung auch nach der anderen Seite vorzunehmen und uns bewußt zu werden, daß in dieser Bewegung des Arms und diesem Ausdruck der Augen und der Stimme eine überraschende Lebensfülle in Hinsicht der Kraft und Mächtigkeit sich offenbart, und deshalb bleibt der Eindruck der Erhabenheit aus und mit ihm die ästhetische Wertung.

Man sieht, wie verkehrt es ist, wenn die Einfühlungstheorie den Unterschied des gewöhnlichen und des ästhetischen Auffassens in den Ernstgefühlen sehen will, die sich hier einstellen, während sie dort ausbleiben. Dieser Unterschied liegt vielmehr darin, daß zu dem intuitiven Erkennen des Seelischen und der organischen Kraft, das beiden gemeinsam ist, bei der ästhetischen Auffassung noch die ebenso intuitive Würdigung nach der Lebensfülle hinzukommt, die der gewöhnlichen Auffassung fehlt. Und natürlich trägt auch diese Wertung nicht den Charakter des Einfühlens. Sie gehört ebenso dem anschaulichen Vorstellen an, wie die Wahrnehmung des Seinscharakters. Kraft, Harmonie, Freiheit, Reichtum, Tiefe und Feinheit der Lebensgestaltung sind keine Gefühle, sondern Seinsbeschaffenheiten und werden auch von ihren Trägern gewöhnlich nicht selbst gefühlt, wie wir gezeigt haben. Der geniale Mensch ist erhaben in Hinsicht der Mächtigkeit seiner intellektuellen Kräfte; aber er hat für gewöhnlich kein Gefühl dieser Erhabenheit, und in diesem Fall kann die Erhabenheit ebensowenig mitgefühlt als in ihn eingefühlt werden. Die Gefühle, die die Wahrnehmung der Erhabenheit begleiten, sind deshalb gewöhnlich reaktiver Art. So fehlen häufig die elementarsten Voraussetzungen für das Einfühlen. Aber das ist auch nicht nötig, um zum Genuß des inhaltlich Schönen zu gelangen. Seine Wahrnehmung ist Wahrnehmung eines irgendwie erhöhten Seins, mag dieses Sein von seinem Träger gefühlt sein oder nicht, und diese Wahrnehmung erhöht unser eigenes Seinsgefühl und ist deshalb lustvoll. Warum sollte uns nicht allein schon der Anblick eines über das gewöhnliche Maß gesteigerten Lebens Freude bereiten? Vielfach beschränkt und gehemmt wie wir sind in der Gestaltung unseres Lebens, hungern und dürsten wir nach einer Erhöhung unseres Seins, die Kunst stellt uns ein erhöhtes Sein als Weltwirklichkeit vor Augen. Zu sehen, daß das Sein so ungeahnt reich an Leben ist, daß selbst da noch, wo der getrübte Blick des Menschen nur Hemmnis, Schwäche, Siechtum und Untergang sieht,

die Bäche des Lebens quellen, muß ein erquickendes und erhebendes Schauspiel sein.

Nirgends im ganzen Umfang des ästhetischen Einlebens sind wir auf das Einfühlen als auf eine Grundfunktion gestoßen. Das Gefühl ist bei den seelischen Vorgängen, um die es sich beim Einleben handelt, nicht primär beteiligt, weder bei der Deutung des in der Erscheinung sich offenbarenden Lebens noch bei seiner ästhetischen Wertung. Aber damit ist die Frage noch nicht von vornherein verneint, ob nicht doch in der Annahme des Einfühlens ein berechtigter Kern steckt; es wäre ja auch zu verwunderlich, wie diese Annahme eine so weitgehende Anerkennung hätte finden können, wenn sie in gar keiner psychologischen Tatsache ihre Stütze fände. Natürlich werden wir, wenn wir sie auf ihre Berechtigung prüfen, das Einfühlen nicht in dem Sinn verstehen können, der gewöhnlich mit dem Begriff verbunden wird und von dem wir bisher während unserer ganzen Untersuchung ausgegangen sind. Wir wissen jetzt, daß jeglichem möglichen Wirksamwerden des Gefühls ein intuitives Erkennen vorausgeht; zuerst müssen wir das Leben des betrachteten Gegenstands intuitiv erkannt haben, ehe, was an ihm gefühliger Natur ist, auf uns in der Form von realen Gefühlen übergehen kann. Es ist schon oben bereitwillig zugestanden worden, daß es zu einem solchen Nachfühlen häufig kommt, am schnellsten bei leichterregten Individuen. Ein als lebendig und gegenwärtig in anschaulichem Vorstellen wahrgenommenes (intuitiv erkanntes) Gefühl wird die Tendenz haben, auch im Wahrnehmenden ein solches Gefühl auszulösen, es wird suggestiv wirken, es wird ihn anzustecken suchen. Aber eines darf man nicht übersehen: dieses sympathische Mitklingen des Gefühls, dieses Mit- oder Nachfühlen ist noch kein Einfühlen, wenn man nicht die Begriffe verwirren und das »Ein« in Einfühlen zu einer bedeutungslosen Vorsilbe machen will. Man kann den wahrgenommenen Schmerz eines anderen recht wohl mitfühlen, ohne daß es zum Einfühlen, d. h. zu einem vollen Aufgehen des eigenen Schmerzgefühls in dem Schmerzgefühl des anderen kommt. Der Ausdruck »Einfühlen« hat nur Sinn, wenn er, wie Lipps sagt, bedeutet, daß man nur existiert als der sich Einfühlende oder als der Dreingefühlte, wenn also das eigene Ich aufgeht im fremden nachgefühlten Ich. Im alltäglichen Leben ist das Mitfühlen gar nicht selten, aber es ist fast immer ohne Einfühlen. Stimmt uns eine in der Wirklichkeit wahrgenommene Heiterkeit gleichfalls zur Heiterkeit, dann besteht in der Regel kein Zweifel darüber, daß dieses Gefühl der Heiterkeit unser Gefühl ist; wir gehen mit diesem Gefühl nicht unter in dem Objekt, das uns das Gefühl der Heiterkeit erweckt hat; wir haben es nicht allein in diesem fremden

Objekt. Mit- und Nachfühlen sind also an sich von Einfühlen verschieden, und es wäre sehr wohl denkbar, daß auch im ästhetischen Verhalten dieser Unterschied sich bemerklich machte. Daß man ihn nicht beachtet und ihm keine Aufmerksamkeit zugewandt hat, rührt daher, daß mit dem »Einfühlen« erklärt werden sollte, wie man zum Verständnis eines sich in der Erscheinung offenbarenden Inneren kommt. Geschieht das durch Vermittlung des Gefühls, dann muß das in uns erregte Gefühl uns nicht als unser Gefühl bewußt sein, sondern als das des uns gegenüberstehenden, von uns gedeuteten Gegenstands, dann muß selbstverständlich bei jeder derartigen Deutung immer und ausnahmslos Einfühlung stattfinden. Nach unserer Überzeugung erfassen wir das Gefühlsmäßige, ebenso wie das Nichtgefühlsmäßige am Leben der uns gegenüberstehenden Erscheinung durch intuitives Erkennen. Wir haben die Gefühle des ästhetischen Gegenstands immer schon in der Form des anschaulichen Vorstellens, ehe sie Einfluß auf unser eigenes Gefühl gewinnen können. Kommt unser Gefühl durch den Anblick dieses fremden Gefühls ins Mitschwingen, so nötigt uns nichts, dieses unser eigenes Gefühl in das fremde Objekt hineinzulegen und es gewissermaßen nur in ihm zu fühlen, wir können ganz wohl das Bewußtsein haben, daß es uns gehört, wie ja eben die Erfahrung des täglichen Lebens zeigt. Es muß also die Rede davon sein, unter welchen Umständen das anschauliche Vorstellen des Gefühls in Mit- oder Nachfühlen übergeht und wann und ob dieses Mit- und Nachfühlen zum Einfühlen wird.

Voraussetzung dafür, daß wir beim anschaulichen Vorstellen von Gefühlen nicht stehen bleiben, sondern uns zum Mitfühlen weiterdrängen lassen, ist, daß das Gefühl, das wir als wirklich oder scheinbar vorhanden im ästhetischen Objekt wahrnehmen, von uns moralisch oder ästhetisch gebilligt wird. Moralisch soll sehr weit genommen sein und darunter auch jede religiöse, politische und soziale Billigung mitverstanden sein. Lipps hat recht mit seiner Behauptung, daß wir ein Gefühl billigen müssen, um es mitfühlen zu können [1]): ein Gefühl,

[1]) Nur daß Lipps seine eigene Ansicht nicht konsequent durchzuführen vermag: es ist klar, wenn man einen fremden Lebenszustand billigen muß, um ihn mitfühlen oder, wie Lipps sagt, »einfühlen« zu können, dann muß er uns erst gegeben sein, er muß erst erkannt sein, ehe es zum »Einfühlen« kommen kann. Indem nun aber Lipps dieses (intuitive) Erkennen auch durch das »Einfühlen« besorgt sein läßt, bekommt er zwei Arten von Einfühlung, ein Einfühlen, das der Billigung vorausgeht und ohne sie ausgelöst wird, und ein Einfühlen und Mitmachen auf Grund der Billigung, das dann erst das wahre und rechte Einfühlen ist (Ästh. I, 111 u. II, 20). Die erste Art der Einfühlung ist von Lipps' Grundsätzen aus ebenso wenig verständlich wie die mit ihr eng zusammenhängende »negative Einfühlung«, von der oben die Rede war.

das von uns weder moralisch noch ästhetisch gebilligt wird, hat keine Tendenz auf uns überzugehen. Die moralische Sympathie wirkt auf manche Naturen sehr stark: mit dem edelmütigen Helden hassen sie seine Bedränger und jubeln mit ihm über seine Rettung, der Patriot ist durch ein patriotisches Lied schnell in patriotische Stimmung versetzt, das Kirchenlied weckt im Frommen gläubige Gefühle; auf dieser Tatsache beruht die praktisch wirkende Kraft solcher Dichtungen. Der Proletarierhaß der Weber in Hauptmanns Drama wird von denen nur intuitiv wahrgenommen, die ihn im Leben für unberechtigt, wenn auch vielleicht für wohlverständlich halten, von Personen sozialistischer Gesinnung sicher zugleich auch (in einem Ernstgefühl) mitgefühlt. Keine kräftiger fühlende Natur kann sich Lieblingsgesinnungen gegenüber dem Anreiz zum sympathischen Mitfühlen entziehen, während allerdings die moralische Sympathie im engeren Sinn mehr bei der Jugend, beim Volk und bei den Frauen das Gefühl in Mitleidenschaft versetzt; aber jedenfalls ist diese ganze Art des Mitfühlens durch die Verhältnisse des Individuums bestimmt und bei Verschiedenen ganz verschieden und im Grund etwas Außerästhetisches, das sich freilich leicht an die ästhetische Wirkung anschließt und unschädlich ist, sofern es untergeordnet bleibt.

Dagegen ist das Mitfühlen auf Grund der ästhetischen Billigung eine Tatsache von höchster Bedeutung für den ästhetischen Gesamteindruck, die eine ausführlichere Besprechung erfordert. Was uns da veranlaßt, vom anschaulichen Vorstellen zum Mitfühlen überzugehen, ist das Wohltuende, das Erhebende und Bestrickende der Schönheit. Unter ihrem Einfluß gewinnen die dargestellten Gefühle die Kraft, sich uns aufzuzwingen. Mozarts Ave verum ist so bestrickend schön, daß auch auf den Hörer etwas übergeht von der mystisch-feierlichen Innigkeit dieser Musik. Da die Schönheit der Reiz ist, der das Mitfühlen hervorlockt, so ist es die Eigentümlichkeit dieser Art von Gefühlen, daß sie immer im engsten Zusammenhang mit der ästhetischen Lust stehen. Sie sind entsprechend ihrem Ursprung Begleitgefühle dieser Lust. Wollen wir verstehen, welchen Umfang dieses Mitfühlen hat und inwieweit es geeignet ist, in Einfühlen gewandelt zu werden, so müssen wir von der ästhetischen Lust und ihren Modifikationen ausgehen.

Die ästhetische Lust am Schönen trägt überall den Charakter erhöhten Seinsgefühls, aber sie ist den verschiedenen Erscheinungen des Schönen gegenüber nicht unverändert gleich, sondern sie hat je nach der Beschaffenheit des ästhetischen Objekts, an dem sie entsteht, eine andere Gefühlsfärbung. Sie ist anders abgetönt, je nachdem sie uns aus stiller Harmonie, heiterer Leichtigkeit, rücksichtsloser Kraft,

feierlicher Erhabenheit oder tiefem Schmerz zuströmt. Die ästhetische Freude, die man an einer Tragödie erlebt, hat einen Zusatz von schmerzvoller Gehobenheit oder von hochgestimmter Rührung, der Humor schwingt sich über die Ungereimtheiten des Lebens unter befreiendem oder gerührtem Lächeln empor, die Idylle strömt sanften Frieden und behagliches Seinsgefühl aus. Am Melancholischen blüht die Freude am Schönen auf schmerzlichem Untergrund auf. Am Lustigen wird sie lustig und leichtbeschwingt. Es ist unmöglich, der Fülle der möglichen Nuancen dieser Lust in Worten gerecht zu werden.

Wie die ästhetische Freude am Schönen eine reale Lust ist, so sind es naturgemäß auch diese Begleitgefühle, wenn sie auch gemäß ihrer Entstehung an einem scheinhaften Gebilde der modifikatorischen Kraft entbehren. Sie stellen sich auch schon beim einzelnen Zug ein, soweit wir ihn für sich ästhetisch werten — wie oben gesagt, wirken viele Einzelzüge ästhetisch nicht für sich, sondern nur im Zusammenhang mit einer Gruppe von anderen; aber naturgemäß werden die Begleitgefühle sich am einzelnen für sich ästhetisch wirksamen Zug gewöhnlich nur ganz schwach, ja häufig fast unmerklich regen; zu größerer Stärke wachsen sie in der Regel nur gegenüber den Gesamteindrücken an, die von einzelnen kräftigeren Gliedern oder vom Ganzen ausgehen. Wie stark sie werden können, zeigen die Tränen, die der Gerührte vergießt, das schallende Gelächter, in das der Erheiterte ausbricht, und die machtvolle Gehobenheit und Erschütterung, in der die Tragödie endet.

Doch würde man irren, wenn man glauben würde, dieser Einschlag der die ästhetische Lust modifizierenden Gefühle stamme ausnahmslos aus dem Mitfühlen. Im Gegenteil ist er häufig rein reaktiven Ursprungs. Das geschilderte Gefühlsleben steht vielfach in Zusammenhängen, die reaktive Gefühle im Beschauer auslösen, durch die, wie wir sahen, den sympathischen Gefühlen der Raum entzogen wird, und die Nuance der ästhetischen Freude, die an einem nicht gefühlsmäßigen Gehalt entsteht, kann ohnedem immer nur reaktiven Charakter tragen. Wohl setzt uns bisweilen einmal ein selbst Gerührter in Rührung, aber viel häufiger ist die Gestalt, die unsere Rührung erregt, selbst ohne jede Rührung; der Komische, der unsere Lustigkeit und unser Lachen hervorlockt, ist meist selbst ohne Lustigkeit und Lachen. Der Erhabene staunt für gewöhnlich nicht über seine Erhabenheit. Und wie oft sind Rührung, lustiges Lachen und Staunen Begleitgefühle der Freude am Schönen? Aber auch wo wir ganz wohl auf dem Weg des Mit- und Nachfühlens zu solchen Begleitgefühlen gelangt sein könnten, geschieht es häufig nicht so, sondern auch da können die Nuancierungsgefühle deutlich als Reaktionsgefühle gekennzeichnet sein.

Im Othello wäre es wohl denkbar, daß der niederdrückende Schmerz, aus dem sich die tragische Erhebung aufringen muß, aus dem Mitfühlen der entsetzlichen Folterqualen, die Othello und Desdemona erleiden müssen, herrührte. Und bei einzelnen mag es ja wohl auch so sein. In meiner eigenen Erfahrung kann ich nichts davon entdecken. Ich mache die entsetzlichen Stürme der Leidenschaft, die in Othellos Seele wüten, nicht als meine eigenen mit; ich fühle mich mit ihm nicht niedergeschmettert durch die Irrgänge seiner Leidenschaft und ihre verhängnisvollen Folgen; dagegen drückt mich die Fülle des Elends, dessen Zeuge ich bin, nieder und erzeugt in mir die bleierne Stimmung, über welche die Erhebung, ohne die auch diese Tragödie nicht ist, nur schwer Herr wird. Ebenso geht es mir bei Dichtungen mit erfreulichem Ausgang: so wenig ich ein Gefühl bedrohter Ehre habe, solange die Ehre Tellheims gefährdet war, so wenig fühle ich die Wiederherstellung seiner Ehre als die meinige; aber der Anblick der glücklichen Wendung in den Geschicken der Hauptpersonen stimmt mich zum Behagen.

Aber natürlich soll mit der Behauptung, daß die Begleitgefühle der ästhetischen Freude häufig reaktiven Charakter tragen, nicht geleugnet werden, daß sie zu einem guten Teil auch aus dem Mitfühlen stammen. In der Musik sogar fast immer: das gemütliche Behagen, das die Freude am Walzer kennzeichnet, oder die Feierlichkeit, zu der die Lust am Sanctus von Beethovens Messe sich erhebt, ist ein Nachhall der Gefühle, die in der Musik selbst ausgesprochen zu sein scheinen. Ähnliches mag man an heiteren oder melancholischen Landschaften, an festlichen oder an heiteren Bauten, an lyrischen Gedichten mit ihrem mannigfachen Stimmungsinhalt und an Stimmungsfiguren in Plastik und Malerei erleben. In anderen Gattungen der Kunst mögen die reaktiven Begleitgefühle überwiegen. Aber so viel ist sicher: so wenig die reaktiven Begleitgefühle eingefühlt werden können, so gewiß ist dieses Nachfühlen im Zusammenhang mit der ästhetischen Lust noch nicht notwendig ein Einfühlen und wird auch nur ausnahmsweise zu einem solchen. Von Einfühlen könnte doch nur da die Rede sein, wo es zu einem Verwachsen des eigenen Ich und seines Gefühls mit den im Kunstwerk ausgesprochenen Gefühlen käme. Gleichwohl gehen wir auch im Falle, daß die Begleitgefühle der ästhetischen Lust aus dem Mitfühlen stammen, in der Regel nicht zum Einfühlen weiter. Der Gegensatz der fremden Welt des Kunstwerks und unserer eigenen schwindet nicht, das Kunstwerk bleibt uns Objekt der Betrachtung, wir wissen unser Gefühl als ein vom Kunstwerk verschiedenes, wir fühlen an ihm, nicht in ihm. Und das aus gutem Grunde. Die Begleitgefühle der ästhetischen Lust, auch die, die durch

Nachfühlen entstehen, sind aufs festeste mit der ästhetischen Lust verknüpft, sie können von ihr nicht gelöst werden, und da die ästhetische Lust aufs bestimmteste mit dem Bewußtsein verknüpft ist, unsere Lust zu sein, so überträgt sich dieses Bewußtsein auch auf die Begleitgefühle; sie sind, auch wo sie den Gefühlen im Kunstwerk nachgefühlt sind, uns als unsere Gefühle bewußt; und so ist zunächst kein Reiz wirksam, sie von uns ins Kunstwerk hinüberzutragen und sie gewissermaßen nur im Kunstwerk zu fühlen. Und vielfach wäre das auch ganz unmöglich. Denn da sie von der ästhetischen Lust nicht lösbar sind, so können sie überhaupt nur zusammen mit der ästhetischen Lust ins Kunstwerk hinübergehen. Damit Einfühlen zustande komme, muß meine Lust am Schönen, die Seinserhöhung, die meine Seele beim Anblick des erhöhten Lebens im Kunstwerk fühlt, verschmelzen können mit einem ähnlichen Gefühl im Kunstwerk. Das ist aber, wie wir gesehen haben, vielfach ausgeschlossen, denn so häufig haben die Gestalten des Kunstwerks kein Gefühl der Beseligung über ihre Schönheit, kein Gefühl der Erhabenheit über ihre Erhabenheit und noch weniger ein Gefühl von der Schönheit ihrer Seele im Schmerz. Was aber nicht im Gegenstand ist, darf ich auch nicht in ihn hineinfühlen. Wohl sagt der Dichter: »was aber schön ist, selig ist es in ihm selbst.« Aber er sagt das von einer Lampe, von einem Erzeugnis des Kunsthandwerks, dessen rein ornamentale Schönheit kein Hindernis bietet, den hemmungslosen Fluß aller Linien seelisch auszudeuten als die Manifestation eines ungehemmten Lebens und des mit ihm verknüpften Seligkeitsgefühls. Die schöne Menschengestalt dagegen ist häufiger mit einem psychischen Ausdruck dargestellt, der ein Seligkeitsgefühl ausschließt, als in einem solchen, der es abspiegelt. Im ersteren Fall ist denn auch das Übergehen vom Mitfühlen zum Einfühlen unmöglich.

Im zweiten Fall dagegen, wo im Kunstwerk selbst ein Gefühl erhöhten Lebens sich offenbart, da mag bisweilen das Kunstwerk (oder ein entsprechendes Stück Naturschönheit) die Kraft haben, den Beschauer mit seinem ganzen gefühlgeschwellten Ich in sich hereinzuziehen; da mag ihm das Nachfühlen zum Einfühlen werden; da mag ihm die vielgerühmte *Unio mystica,* in der die Scheidewand zwischen uns und dem Kunstwerk fällt und wir uns nur noch im Kunstwerk fühlen, zuteil werden. Diese Wirkung kann nach dem, was wir ausgeführt haben, immer nur vom Stimmungshaltigen ausgehen und auch von ihm nur, wenn die Stimmung etwas wie ein Gehobensein über die eigene Lebensfülle in sich schließt oder zu schließen scheint. In den objektiven Gattungen der Kunst, in Malerei, Plastik und Epik wird das selten sein, und die Stimmung wird nicht

leicht so kräftig sein, daß ein solcher Zauber von ihr ausgeht. Am ehesten wird die natürliche oder die künstlerische Landschaft solcher Reize fähig sein. Möglich, daß man die feierliche Erhabenheit und Stille des Todes, wie sie aus Böcklins Toteninsel zu uns spricht, nicht bloß intuitiv erkennt und sich von ihr die ästhetische Lust, die sie bewirkt, mit einem Gefühl feierlicher Erhabenheit färben läßt, sondern daß wir mit diesem Erhabenheitsgefühl in ihr untergehen, daß wir also wirklich einfühlen. Ist es doch, als lägen diese Gefühle in der Landschaft selbst, als fühlte sie sich selbst erhaben und feierlich in ihrer majestätischen Stille. Am günstigsten für das Einfühlen ist die Stimmungskunst *par excellence,* die Musik gestellt. Nicht nur, weil wir uns ihr gegenüber fast immer schon nachfühlend verhalten, sondern vor allem deshalb, weil sie immer zugleich das erhöhte Seinsgefühl, das von der Schönheit ausgeht, nicht bloß im Beschauer wirkt, sondern in sich selbst zu tragen und auszusprechen scheint. Denn der Wohllaut, der in der Musik jede Stimmung, den Schmerz ebenso wie die Freude umtönt, klingt uns wie die Offenbarung einer unsagbaren Seligkeit. Es ist, als wäre die Wonne, die uns die Musik erweckt, in ihr selbst Klang geworden. So trägt sie die Aufforderung in sich, nicht bloß ihren Stimmungsgehalt mit einer bald heiter, bald schmerzlich, bald feierlich gestimmten Lust wahrzunehmen, wie wir es sonst gegenüber dem Kunstwerk tun, sondern in ekstatischer Lust mitzuschwelgen in dieser Seligkeit und unsere Seele in der Seele der Musik zu verlieren. In keiner Kunst werden wir so oft in diesen Wonnezustand versetzt, in dem das Ich restlos aufgeht im Kunstwerk. Viel weniger oft gewährt uns der Natur der Sache gemäß die Lyrik diese Möglichkeit. Doch sind auch in ihr die Gedichte nicht selten, in denen das lyrische Subjekt selbst sich erhebt aus der Niederung und sich selbst erfüllt weiß von reinem höherem Leben. An solchen Stücken mag sich der Hörer restlos ineinsfühlen mit dem lyrischen Subjekt. Es ist bezeichnend, daß Groos, der als das Ziel, dem der Kunstgenuß jederzeit zustrebt, das Aufgehen des Betrachters im Kunstwerk verlangt, zum Erweis seiner Forderung ein Gedicht ausgewählt hat, das in der Tat dieses Aufgehen zuläßt (Groos, Der ästhetische Genuß, S. 263). Auch die Architektur ist reine Stimmungskunst und mag selbst erfüllt erscheinen von dem Gefühl der Erhabenheit oder Anmut, das sie uns einflößt. Deshalb mögen wir die Feierlichkeit eines gotischen Doms, die unser Lebensgefühl in festliche Höhen trägt, auch in der Form erfahren, daß wir uns emporgetragen fühlen nicht bloß durch seine Formen, sondern auch in ihnen. Wir mögen mit ihm emporstreben aus körperlicher Schwere ins vergeistigt Leichte und Übersinnliche. Das Schauspiel steht mitten inne zwischen Epik

und Lyrik; je mehr es sich in Stimmung löst, desto eher gibt es der vollen Einfühlung Raum. Das Lustspiel schließt sie wohl gänzlich aus; dagegen mag sie uns in der Tragödie zuteil werden, wo die tragischen Persönlichkeiten die Rührung, von der sie selbst ergriffen sind, auf uns übertragen, oder wo der tragische Held sein Weh als allgemeines Weh empfindet und sich zugleich über dieses Weh siegreich erhebt. Wer tauchte nicht willig unter in dem Strom edelster Rührung, der in der letzten Szene der Walküre fließt, oder wer würde sich nicht in schmerzverklärter Wonne mit emportragen lassen durch Brunhilde, da sie sich über das Weltweh erhebend als die Verkünderin einer neuen Zeit fühlt. Die Beispiele sind aus dem Musikdrama genommen; aus dem Gesagten ergibt sich, warum das Drama in musikalischem Gewand auf seinen Höhepunkten besonders leicht die ekstatische Form des Kunstgenusses herbeiführt. In der Tat beruht die faszinierende Gewalt, die das Wagnersche Kunstwerk ausübt, nicht zum wenigsten auf dieser mitreißenden Kraft, mit der es das mystische Verschwimmen des eigenen Ichs in den hochgehenden Wogen eines fremden Lebens erzwingt. Namentlich der Tristan ist voll von solchen Momenten einer die Schranken des Ichs niederwerfenden Kunst. Was er predigt, die Süßigkeit und Erhabenheit der Aufgabe des Ichs, zwingt uns, die Musik immer wieder zu erleben. Darin liegt die Einzigartigkeit dieses hohen Werks begründet.

In der Tatsache also, daß wir unter günstigen Bedingungen an bestimmten Höhepunkten des Kunstwerks mit unserer Seele ganz im Kunstwerk sind, liegt die Wahrheit der Einfühlungstheorie. Aber auch der Unterschied unserer Auffassung von jener Theorie ist deutlich. Das Einfühlen in unserem Sinn hat zu seiner Voraussetzung das Einleben (die anschauliche Vorstellung) und das Nachfühlen intuitiv erkannter Gefühle und Stimmungen und verlangt eine Beschaffenheit des Kunstwerks, die gestattet, die Wonne, die das Kunstwerk bereitet, wieder an es als seine Seele zurückzugeben. Dazu kommt, daß auch an den Stellen, die dem Einfühlen Raum lassen, es sich nicht immer und nicht notwendig zeigt. Selbst hoher Kunstgenuß ist ohne dieses mystische Versinken der Seele im Kunstwerk möglich. Die Erfahrung wird immer wieder gemacht, daß am selben Kunstwerk, an dem es sich das eine Mal einstellte, es das andere Mal ausbleibt, und daß auch ohne diese Ekstase das Kunstwerk erheben und ergreifen kann. Auch sind die Veranlagungen der Kunstfreunde in dieser Hinsicht verschieden. Der Enthusiast mit der hingebenden, leicht erregten Seele wird sich schnell hineingezogen fühlen in den Lebensstrom des Kunstwerks, während die kühlere selbständigere Verstandesnatur viel länger den Standpunkt der Betrachtung wahren und sich nur selten über ihn

wird hinaustreiben lassen. Die vollständige Einfühlung ist ein Ausnahmezustand, und es ist gut, daß er nur in ästhetischen Feierstunden eintritt. Er steht an der Grenze des Ästhetischen. Das eigentliche Kennzeichen des ästhetischen Zustands ist die Freiheit. Man verfällt keiner der im Kunstwerk dargestellten oder durch es erregten Stimmungen ausschließlich, sondern wahrt sich die Fähigkeit von einer zur anderen weiterzugehen. Es stört nicht, von einer rührenden Szene zu einer komischen, von einer schmerzlichen zu einer heiteren fortgeführt zu werden. Die vollständige Einfühlung dagegen ist ein Ausdruck höchster Ergriffenheit, in der die Seele ganz im Bann der Stimmungen ist, die ihr aus dem Kunstwerk entgegentreten; beherrscht von der Übergewalt der Gefühle verliert sie ihre Freiheit. Es widersteht ihr herunterzusteigen von der seligen Höhe ihrer Wonnen, sie ist viel zu sehr berauscht von der augenblicklichen Stimmung, als daß sie sie ohne weiteres ablegen und gegen eine andere gleichgültigere vertauschen könnte. Wer mit Isolde die Seligkeit über weltlicher Vereinigung durchgekostet hat, der steht am Ende seiner ästhetischen Aufnahmefähigkeit. Er mag sich durch nichts die Feiertagsstimmung zerstören lassen. Die Alten hatten Freiheit genug, nach dreimaliger tragischer Erschütterung die Scherze und Derbheiten eines Satyrspiels über sich ergehen zu lassen. Auf Tristan und Isolde oder auf Parsifal ein Satyrdrama — kann man sich etwas Entsetzlicheres denken? Wagner ist wie kein anderer im Besitz des Zauberbanns, der zum vollen Aufgehen der Seele im Kunstwerk zwingt, und dieser Zauber ist gerade in den Schlußszenen der beiden Werke so mächtig, daß alle ästhetische Freiheit dahin ist. Die vollständige Einfühlung ist daher ein ästhetisches Höhen- und Grenzerlebnis, das seiner Natur nach nur selten erblüht und das bei öfterem Eintreten sich selber zerstören müßte. Es heißt ebenso das Wesen des Einfühlens, wie überhaupt die Natur des Ästhetischen und des Schönen verkennen, wenn man das Einfühlen zur normalen Form des ästhetischen Erlebens machen will.

XII.

Über Einfühlung.

Von

August Döring.

In einem früheren Aufsatze in dieser Zeitschrift (Bd. IV, Heft 3) »Über die Methode der Ästhetik« habe ich auf die Unzulänglichkeiten der experimentellen Methode, der »Ästhetik von unten« hingewiesen. Aber auch die »Ästhetik von oben«, die zunächst und vor allem auf die Gewinnung eines einheitlichen Prinzips des Schönen ausgeht, kann nur dann überzeugend wirken, wenn dies einheitliche Prinzip nicht deduktiv aus metaphysischen Voraussetzungen gewonnen oder in der Form der geistreichen Reflexion aus dem Ärmel geschüttelt wird. Es bedurfte daher, um sie aufrecht erhalten zu können, für die Gewinnung dieses einheitlichen Prinzips einer durchaus zwingenden und nachprüfbaren Methode. Das Charakteristische der in jenem Aufsatze entwickelten Methode besteht im allgemeinen darin, daß die einzelnen aufgestellten Punkte ein System sich gegenseitig stützender und so ein haltbares Ganzes bildender Sätze darstellten. Ausgehend von einigen am meisten einleuchtenden Sätzen (»die ästhetische Lust real, nicht sinnlich, sondern seelisch, nicht aus dem Angenehmen oder Nützlichen entspringend, sondern interesselos«) wurde das Prinzip selbst zunächst hypothetisch in der Weise gewonnen, daß die ästhetische Lust als seelische Funktionslust, näher als Lust nicht aus aktiver Funktion (Betätigung), sondern aus passiv durch Affiziertwerden entspringender Funktion (Erregung) bestimmt wurde. Die ästhetische Lust ist Sollizitationslust. Die letzte Einschränkung des Umfangs wurde dem Prinzip dann durch die Bestimmung, daß die seelische Erregung nicht durch begrifflich Allgemeines, sondern durch anschaulich Einzelnes stattfindet. Die Bildung der Hypothese stellte sich so als eine durch fortschreitende Hinzufügung inhaltlicher Bestimmungen fortschreitende Verengerung des Umfangs dar. Und zwar in folgenden fünf Stufen: Die ästhetische Lust ist 1. reale Lust, 2. seelische Lust, 3. Funktionslust, 4. Lust aus Erregung, 5. Lust aus dem anschaulich Einzelnen.

In die Form einer geschlossenen Definition gebracht, erhielt die

Hypothese folgende Gestalt: das Schöne (denn ich kann ebensowohl vom Objekt, wie vom genießenden Subjekt ausgehen) ist dasjenige lediglich durch Auslösung seelischer Funktionen reale Lust Bewirkende, bei dem diese ausgelösten seelischen Funktionen nicht Betätigungen, sondern Erregungen sind und zwar Erregungen nicht durch ein begrifflich Allgemeines, sondern durch ein Einzelnes, Angeschautes.

Diese hypothetisch gewonnene Bestimmung des Prinzips bedurfte sodann der Verifikation durch den Nachweis, daß alles tatsächlich vorkommende Schöne die hier bezeichneten Bestimmungen oder Merkmale zeigt, daß der Umfang des tatsächlich vorkommenden Schönen dem dieser Begriffsbestimmung äquipollent ist. Dieser verifikatorische Beweis war teils unmittelbar, teils mittelbar zu führen. Unmittelbar, indem gezeigt wurde, daß Vorstehendes für die Kategorie des Schönen zutrifft, mittelbar, indem die Gesamtheit des tatsächlich vorkommenden Schönen, die beiden großen Gruppen des Schönen der Wirklichkeit und der Kunst sich wiederum völlig den aus dem Prinzip abgeleiteten Kategorien unterordnen. In dieser Weise zeigt sich die gesamte Ästhetik restlos von der Methode getragen und durchdrungen, und alle Teile des Systems tragen, stützen, bestätigen sich gegenseitig.

Ich habe die sich bietende Gelegenheit, das im vorerwähnten Aufsatze Entwickelte in übersichtlicher Kürze, aber zugleich in einzelnen Punkten schärfer und präziser ausgezogen in Erinnerung zu bringen, gern benutzt. Diese Gelegenheit selbst besteht aber darin, daß sich dem hier summarisch formulierten einheitlichen Prinzip des Schönen in der Ästhetik von Lipps ein anderes Prinzip mit der Prätension gegenüberstellt, seinerseits die Gesamtheit der ästhetischen Erscheinungen von sich aus einheitlich und vollständig erklären und ableiten zu können.

Dies ist das Prinzip der »Einfühlung«.

Dasselbe tritt nicht erstmalig bei Lipps auf; es erhält nur bei Lipps eine besondere Fassung und Zuspitzung und wird in dieser Fassung eben für das alleinige und einheitliche Prinzip aller ästhetischen Wirkungen ausgegeben.

Es soll nun nicht nur dieser letzte Punkt einer Prüfung unterzogen werden. Auch der ästhetische Terminus »Einfühlung« überhaupt bedarf der näheren Besichtigung, und zwar in doppelter Richtung, einesteils in dem älteren, allgemeinen, man könnte sagen harmlosen Sinne, andernteils aber in der eigenartigen Zuspitzung, die ihm bei Lipps zuteil geworden ist. So ergibt sich eine Dreiteilung unseres Themas: 1. der Terminus »Einfühlung« im allgemeinen, 2. der-

selbe in dem bei Lipps entgegentretenden Sinne, 3. die »Einfühlung« in diesem letzteren Sinne als allgemeines Prinzip aller ästhetischen Wirkungen.

I.

Der bei den älteren Ästhetikern (z. B. bei v. Hartmann) noch unbekannte Ausdruck »Einfühlung« ist bei den neueren geradezu ein Modewort geworden. Meumann z. B. (Einf. in die Ästh. 1908, S. 43, 53 und 59) erkennt dem Einfühlungsbegriffe für die gegenwärtige Ästhetik eine außerordentlich große Bedeutung zu und rühmt es als ein besonderes Verdienst der Lippsschen »Einfühlungsästhetik«, die ästhetische Einfühlung in alle ihre »Zweige und Arten« verfolgt und »die bedeutendste Förderung und Vertiefung des Einfühlungsbegriffes« geliefert zu haben. Damit ist also der »Einfühlungsbegriff« selbst und an sich als legitim und berechtigt, ja als einer der wichtigsten Begriffe der Ästhetik, vorausgesetzt. Es ist offenbar die höchste Zeit (um es gleich von vornherein offen zu sagen), gegen diesen sprachlich mißgeschaffenen und inhaltlich falschen Ausdruck Einspruch zu erheben, ehe er sich im allgemeinen Sprachgebrauch einnistet und ehe die fingerfertigen Literatur- und Kunstkritiker der Tagesblätter es für unumgänglich erachten, sich durch seinen fleißigen Gebrauch als auf der Höhe des Zeitbewußtseins stehend zu legitimieren.

Was mit dem Ausdruck Einfühlung in seiner »harmlosen« Bedeutung bezeichnet werden soll, ist eine längst wohlbekannte Gruppe von psychischen Vorgängen. Es sind die Vorgänge, die in der Form der »ästhetischen Anschauung« das ästhetisch vollziehen, was auf der Stufe des Urmenschentums im vollsten Ernste als Erklärung aller Naturvorgänge verwandt wurde, die Verlebendigung, Vermenschlichung, Verpersönlichung. Der animistisch denkende Urmensch erklärt völlig gutgläubig alles Geschehen nach der Analogie der menschlichen Willenstätigkeit. Wo etwas geschieht, ist ein Seelisches im Spiel. Es gibt keine anderen Ursachen und wirkenden Kräfte als seelische. Der Unterschied der ästhetischen Beseelung von dieser urmenschlichen Naturerklärung besteht einesteils darin, daß sie nicht universell angewandt wird, sondern nur da, wo das Objekt der Phantasie besondere Anreize und Handhaben zur Verlebendigung darbietet, und andernteils darin, daß diese Verlebendigung nicht mit dem Anspruch auftritt, im Ernste den wirklichen Sachverhalt zum Ausdruck zu bringen.

Näher sind bei diesem ästhetischen Vorgang zwei Stufen zu unterscheiden. Entweder wird das schon an sich lebendige, fühlende und strebende Wesen, das Tier, durch leihende Phantasietätigkeit hinsichtlich seiner seelischen Äußerungen nach der Analogie des Mensch-

lichen interpretiert, ins Menschliche potenziert und so auf eine höhere Stufe des seelischen Lebens erhoben. Oder es werden bei dem an sich Unbeseelten solche Vorgänge, die dazu einen besonderen Impuls bieten, als Äußerungen eines seelischen Prinzips interpretiert, wobei es durchaus nicht ausgeschlossen ist, daß auch diese Beseelung sich bis zur Vermenschlichung potenziert.

Beide Stufen finden sich sowohl in der ästhetischen Auffassung des Wirklichen als auch in der künstlerischen Reproduktion, wo dann natürlich dem Genießenden durch die Vorarbeit des Künstlers oder Dichters die Verlebendigung erleichtert und gewissermaßen schon fertig dargeboten wird.

Beide Fälle der Verlebendigung, die durch die ästhetische Anschauung der Natur und die durch den Künstler vermittelte, haben vornehmlich da ihre Stelle, wo es sich um Erregung von Schicksalsgefühlen handelt. Diese Erregung kann durch den Ausdruck von Schicksalsstimmungen seitens des in einer Schicksalslage Befindlichen (lyrisch) oder durch den Eindruck der ruhenden Schicksalsmacht (plastisch oder kausal), oder endlich durch die Schicksalsmacht in Aktion in Verbindung mit den dadurch ausgelösten Gefühlsäußerungen und Willensreaktionen des Betroffenen (episch-dramatisch) herbeigeführt werden. Selbstverständlich muß der bei dieser Einteilung zugrunde gelegte Begriff des Schicksals im weitesten und universellsten Sinne und insbesondere nicht nur *in malam*, sondern auch *in bonam partem* verstanden werden.

Verdeutlichen wir uns die nach diesen Gesichtspunkten zu unterscheidenden Fälle der Potenzierung und Verlebendigung durch einige Beispiele!

1. Potenzierung ins Menschliche: lyrisch der Gesang der Nachtigall; im Sinne der ruhenden Schicksalsmacht der Löwe als königlicher, der Tiger als blutdürstig-grausamer Charakter, die Hyäne als »Entweiherin der Grüfte«. Beim Episch-Dramatischen sind hier zwei Fälle zu unterscheiden, je nachdem das Tier entweder die agierende Schicksalsmacht oder das von der Schicksalsmacht betroffene Wesen darstellt. Beispiele für beide Fälle: Freiligraths Löwenritt und die Wolffsche Löwengruppe am Eingang des Berliner Tiergartens.

2. Verlebendigung des Unlebendigen. Hier ist das kürzeste und deutlichste Verfahren, das Gemeinte zu verdeutlichen, der Hinweis auf die verschiedenen möglichen Arten des Landschaftlichen, sowohl in der ästhetischen Auffassung des Wirklichen als in der künstlerischen Produktion. Die Landschaft differenziert sich genau

nach denselben Gesichtspunkten, wie die Verpersönlichung des Animalischen. Es gibt — schon *in natura rerum* — die lyrische oder Stimmungslandschaft, bei der wir, angeregt durch stimmende Momente des Objekts, die ganze Skala der lyrischen Stimmungen leihend in die sich darbietende Szenerie hineintragen. Es gibt die Landschaft als ruhende Schicksalsmacht, bei der die das menschliche Schicksal bestimmenden Momente der Natur verlebendigt und verpersönlicht aufgefaßt werden. Und es gibt die episch-dramatische Landschaft, bei der für die Verlebendigung der unfühlenden Natur genau dieselben beiden Fälle zu unterscheiden sind, wie bei der episch-dramatischen Potenzierung des Animalischen ins Menschliche. Entweder ist das Naturobjekt das von der agierenden Schicksalsmacht in günstigem oder ungünstigem Sinne Affizierte und wird als auf diese Affizierung entsprechend reagierend verlebendigt (Brandung gegen eine Klippe anstürmend). Oder die Natur selbst ist die verpersönlichte agierende Schicksalsmacht, die auf den Menschen oder auf untermenschliche fühlende Wesen als Objekt wirkt. Dies ist derjenige Fall, wo der Mensch oder das fühlende Wesen nicht eine bloße Staffage, sondern einen integrierenden, unentbehrlichen Bestandteil der Szene bildet (Seesturm, Wetterstrahl, Präriebrand, immer die waltende Macht dämonisch verlebendigt).

Aus der Gruppe der intellektuellen Erregungen sei hier nur das markanteste Beispiel angeführt, wo das Kunsthandwerk, einschließlich der Architektur, die Zweckfunktion eines Objektes oder Teiles nicht nur anschaulich zum Ausdruck bringt, sondern geradezu durch Verwendung organischer Körper oder Glieder eines Organismus verlebendigt. So wird die Funktion des Tragens durch den Fuß, die des Haltens oder Greifens durch die Hand ausgedrückt und bauchige Gefäße werden als Bauch oder Kopf markiert; die tragende Stütze wird zur Karyatide oder zum Atlanten.

Diese flüchtigen Hinweise auf die Gebiete, auf denen Verlebendigung und Vermenschlichung stattfindet, werden vielleicht genügen, um auf die Beantwortung der Frage vorzubereiten, ob für diese Gruppe von Teilerscheinungen des Ästhetischen im vorlippsschen Sinne der Ausdruck »Einfühlung« eine geeignete Bezeichnung ist.

Ich muß nun zunächst gestehen, daß mich bei diesem Ausdruck von jeher nicht nur das Gefühl eines allgemeinen Unbehagens, sondern spezieller das des sprachlich Unrichtigen und sachlich Unzutreffenden befallen hat. Das Bestreben, dieses unbestimmte Gefühl begrifflich zu verdeutlichen, hat sodann folgende Resultate geliefert.

Es gibt eine doppelte möglicherweise in Betracht kommende sprachliche Analogie für die Neubildung »einfühlen« in zwei Gruppen der

mit »ein« zusammengesetzten Verba. Bei der einen dieser beiden Gruppen bezeichnet das »ein« die Imprägnierung mit einem Stoffe. So bei »einfetten«, »einölen«, »einseifen«. Bei Verben, wie »einsetzen«, »einpökeln« tritt dazu noch die Nebenbedeutung des Konservierens hinzu. Nach dieser Analogie wäre also die Einfühlung die Durchdringung, Imprägnierung, des in Betracht kommenden Objekts mit Gefühl, wie mit einem Stoffe, was ja in der Tat wenigstens hinsichtlich des Gefühls den Gedanken der Verlebendigung bzw. Vermenschlichung zum Ausdruck bringt.

Tatsächlich freilich hat diese Analogie, wie sie an sich, sprachlich, abenteuerlich, ungeheuerlich, geschmacklos und lächerlich ist, wohl kaum bei unserer sprachlichen Neubildung vorgeschwebt. Auch würde sie sachlich an dem Mangel leiden, daß es ja keineswegs bloß Gefühlszustände sind, die bei der Verlebendigung auf das Objekt übertragen werden, sondern ebensowohl intellektuelle und Willensfunktionen. Die Bezeichnung wäre also auch sachlich als unvollständig und unzutreffend zu beanstanden.

Nach der anderen Analogie, der Analogie von »eingießen«, »eintreiben«, »einflößen«, »eintrichtern«, »einbleuen« und dergleichen wäre das Gefühl das Agens, die Funktion, vermittels deren ein anderes nicht näher Bezeichnetes in das Objekt hineinpraktiziert würde. Es darf wohl vermutet werden, daß diese Analogie bei unserer Neubildung, soweit bei derselben überhaupt ein wenn auch dunkles Sprachgefühl wirksam gewesen ist, zugrunde gelegen hat.

Gegen diese Analogie nun erhebt sich zunächst das sprachliche Bedenken, daß das Verbum »fühlen«, was doch erforderlich wäre, nicht transitiv, nicht als Bezeichnung einer auf ein Objekt gerichteten Tätigkeit, gebraucht werden kann. Es gestattet zwar den reflexiven Gebrauch in Wendungen, wie »ich fühle mich nicht wohl«, »ich fühle mich getroffen, verletzt« und dergleichen. In diesen Fällen liegt aber keineswegs der transitive Sinn vor; das Sichfühlen ist ein einheitlicher Begriff, der nur mit einem besonderen modifizierenden Merkmal versehen wird.

Vornehmlich muß aber bei dieser Deutung die sachliche Richtigkeit beanstandet werden. Es ist nicht das Gefühl, sondern die Phantasie, der die hier in Betracht kommende Funktion, die leihende Übertragung seelischer Zustände auf Objekte, die deren an sich nicht fähig sind, zugeschrieben werden muß.

Demgemäß wäre denn wohl für diese wohlbekannte und allgemein anerkannte, »harmlose« und »vorlippssche« Gruppe ästhetischer Erscheinungen der Einspruch gegen die Anwendung der sprachlich unzulässigen und sachlich unzutreffenden Neubildung berechtigt; be-

rechtigt die Forderung, es bei den durchaus verständlichen und in keinem Sinne zu beanstandenden Ausdrücken »Verlebendigung«, »Vermenschlichung«, »Verpersönlichung« bewenden zu lassen.

II.

Bei Lipps hat das Einfühlungsprinzip eine wesentlich andere Bedeutung gewonnen. Es bedeutet nicht nur Verlebendigung und Verpersönlichung, um den Kreis des sympathisch Erregenden zu erweitern, bzw. (durch Vermenschlichung des Animalischen) die sympathischen Gefühle zu verstärken, oder aber (im Kunsthandwerk) die Anschaulichkeit im Ausdruck gewisser Funktionen des Unlebendigen zu erhöhen. Nach Lipps findet in der Einfühlung eine Hineintragung meines eigenen persönlichen Lebens in den Gegenstand statt. Dieser wird dadurch zum »Symbol des Sichauslebens«. Der durch die Einfühlung erzeugte ästhetische Genuß ist geradezu Selbstgenuß. Das Ich genießt vermöge der »Einfühlung« im ästhetischen Objekt lediglich sein eigenes seelisches Leben; es erlebt sich darin nach seinem innersten Wesen.

Diese wesentliche Veränderung in der Fassung des Einfühlungsbegriffes muß deshalb nachdrücklich betont werden, weil eben auf ihr die Erhebung des Einfühlungsprinzips zum allgemeinen Prinzip des ästhetischen Genusses beruht. Erst durch diese neue Nuance des Einfühlungsbegriffes wird die Möglichkeit dieser Universalisierung verständlich, wie auch umgekehrt, wie wir sehen werden, erst durch die Verwendung als allumfassendes Prinzip des Schönen diese Modifikation ihr volles Verständnis erhält. Es verdient bemerkt zu werden, daß auch Meumann, der doch nicht gerade ein Anhänger der Lippsschen Ästhetik ist, dem Begriffe der Einfühlung ohne weitere Erörterung und Rechtfertigung den des »Sich-Einfühlens« unterschiebt (a. a. O. S. 43).

Jedenfalls gelten auch für diese Fassung des Einfühlungsbegriffes vorab die vorstehend geltend gemachten sprachlichen und sachlichen Bedenken. Auch hier erscheint das Fühlen als Verbum transitivum, denn das Sich-Einfühlen hat durchaus nicht die reflexive Bedeutung, wie das Sich-Fühlen. Auch hier ferner ist die bewirkende Funktion nicht das Gefühl, sondern die Phantasietätigkeit.

Doch treten wir dem dritten Punkte unserer Erörterung, der Erhebung des Einfühlungsprinzips zum allgemeinen Prinzip der Ästhetik, näher!

III.

Die vorstehend angeführten Lippsschen Äußerungen über das Wesen der Einfühlung werden durchweg auf das ästhetische Objekt

überhaupt und ohne Einschränkung bezogen. Das Objekt wird in allen Fällen erst dadurch ästhetisches Objekt, daß es als Symbol eines seelischen Inhalts aufgefaßt wird. Die Bestimmung der Einfühlung als Hineintragung meines eigenen persönlichen Lebens in den Gegenstand gilt vom Schönen überhaupt und ohne Einschränkung.

Diese Stempelung des Einfühlungsprinzips zum allumfassenden Prinzip des Schönen ist nun freilich nur möglich durch gewaltsame Umfangserweiterung des Einfühlungsbegriffes. Wir müssen hier darauf verzichten, dies im vollen Umfange nachzuweisen und beschränken uns auf ein summarisches Verfahren und Herausgreifung einzelner Beispiele.

Im wesentlichen handelt es sich bei dieser Umfangserweiterung um zwei Hilfsmittel.

Das erste derselben ist die unberechtigte Anwendung des Einfühlungsprinzips auf alle diejenigen Fälle, wo wir weiter nichts erblicken können, als die einfache, naiv realistische Auffassung eines an sich Lebendigen oder Persönlichen, sei es im Original, sei es in der künstlerischen Nachbildung. Indem auch die einfache Auffassung des Lebendigen — der ästhetisch Genießende ist als solcher ein durch keine erkenntnistheoretischen Probleme in seinem Genusse gestörter naiver Realist — in die Einfühlung einbezogen wird, werden in gewissem Maße die Probleme der Erkenntnistheorie in die Ästhetik übernommen. So wird z. B. das Verhältnis der Ausdrucksbewegungen und -laute beim Menschen und weiterhin auch bei den fühlenden Naturwesen zur Einfühlung gerechnet. Die Einfühlung begreift in dieser Erweiterung die gesamte Wahrnehmung, also auch die Perzeption eines tatsächlich an sich vorhandenen Lebendigen in sich, nicht nur die leihende Hineintragung einer Lebendigkeit in Objekte, denen sie an sich fremd ist. Die Einfühlungstheorie erweitert sich über ihre Wortbedeutung hinaus zu einer Theorie der Wahrnehmung des an sich Lebendigen. Es dürfte nicht zweifelhaft sein, daß hier eine unberechtigte μετάβασις εἰς ἄλλο γένος, nämlich in das γένος der Erkenntnistheorie, stattfindet.

Das zweite Hilfsmittel besteht in dem Bemühen, allen Arten ästhetischer Erscheinungen als alleiniges Erklärungsprinzip der ästhetischen Wirkung die Einfühlung in dem besonderen vorstehend erörterten Sinne aufzudrängen. So wird die Erfassung eines Objekts als Einheit in der Mannigfaltigkeit oder, wie Lipps sagt, die »differenzierende Einheitsapperzeption« der Einfühlung zugerechnet. Nun ist das Prinzip der Einheit im Mannigfaltigen ohne Zweifel ein wichtiges und für eine ganze Reihe von Arten des Schönen maßgebendes ästhetisches Prinzip. Sein Wirksamwerden als ästhetisches Prinzip

aber aus der Bewußtseinseinheit des Perzipierenden abzuleiten heißt doch erkenntnistheoretische Gesichtspunkte in die naive Perzeptionsweise des ästhetisch Genießenden hineintragen.

In ähnlicher Weise wird die Wohlgefälligkeit des Rhythmus und der Konsonanz, der Farben und Farbenzusammenstellungen, die ästhetische Bedeutung der Sprache und Rede, des Erhabenen usw. durch Einfühlung erklärt. Wir greifen zur Verdeutlichung der Gewaltsamkeit dieses Verfahrens nur ein einziges Beispiel heraus, das Beispiel des Tragischen.

Hier müssen wir, um vom Prinzip der Einfühlung im Lippsschen Sinne zur Erklärung der ästhetischen Lust aus der Unlust über fremdes Leid zu gelangen, eine Anzahl recht komplizierter Gedankengänge zurücklegen. Zunächst verlegen wir nach der uns ja bekannten Lippsschen Fassung der Einfühlung unseren eigenen Wert in das vom tragischen Leiden betroffene Objekt. Dasselbe erlangt so Wert für uns. Das Gefühl dieses Wertes ist aber — wohlverstanden! — nur »objektiviertes Selbstwertgefühl«.

Auf Grund dieser eigenartigen, aber für den Grundgedanken der Lippsschen Ästhetik überaus charakteristischen Sicherstellung des Wertes des Leidenden erscheint dann das tragische Leiden als ein »Eingriff in den Bestand eines Wertvollen«. Hier nun ist es, da der Wert nur auf der Hineintragung des eigenen Wertes in das Objekt beruht, untunlich, auf das Mitgefühl als Grund der tragischen Unlust zurückzugreifen. Ist ja doch unser eigener, in das tragische Objekt hineinprojizierter Wert tatsächlich in keiner Weise bedroht. So muß, um die tragische Unlust zu erklären, zu einer überaus künstlichen Hilfskonstruktion gegriffen werden. Durch den »Eingriff« wird »das Gefühl des Wertes des Objekts erhöht« und erhält zugleich »einen eigentümlichen Charakter, einen ernsten Beigeschmack«. Der zweite dieser beiden Punkte ist recht vage ausgedrückt und stellt im Grunde nach dem soeben Bemerkten eine *petitio principii* dar. Die Erhöhung des Wertes dagegen durch den Eingriff ist der eigentliche Kardinalpunkt, insofern ja auf ihn die intensive Verstärkung der Eigenwertlust durch den tragischen Eingriff, also das tragische Lustgefühl, zurückgeführt werden muß. Diese Erhöhung des Wertes durch den Eingriff hat nun an sich wenig Einleuchtendes. Bei Lipps erhält sie eine recht künstliche Begründung, nämlich durch das *ad hoc* konstruierte »Gesetz der psychischen Stauung«. Bekanntlich steigt ein fließendes Wasser, wenn es auf eine Hemmung oder Stauung stößt, rasch zu größerer Höhe. Ob aber dieser rein quantitative Vorgang auch bei dem rein dynamischen Vorgange eines in seinem natürlichen Ablaufe gehemmten psychischen Geschehens, also im vorliegen-

den Falle in der Hemmung des Bewertungsprozesses durch den Eingriff, sein Analogon findet, ist doch fraglich. An sich könnte auch das Gegenteil, die Herabminderung der Bewertung durch den Eingriff, erwartet werden. Freilich hat ja aber bei Lipps diese Bewertung in ihrem Beruhen auf dem »Selbstwertgefühl« einen starken Rückhalt. Der dem Objekt zukommende Wert ist ja aus dem eigenen Vorrat an Wertgefühl entliehen und wird sich deshalb wohl mindestens auch gegen die eingetretene Hemmung durchsetzen. Eine Werterhöhung liegt darin freilich noch nicht.

Trotz allem dem bleibt aber die nunmehr eintretende Wendung zum Eintreten der Lust aus dem Tragischen noch recht dunkel und unverständlich. »Ich fühle in erhöhtem Maße meinen Menschenwert in einem anderen. Ich erlebe oder fühle in höherem Maße, was es heißt, ein Mensch zu sein.« Tatsächlich fühlen wir hier eher die Unlust eines *saltus in demonstrando,* und überhaupt hat dieser ganze Gedankengang doch eine verzweifelte Ähnlichkeit mit einem in der Retorte des Alchimisten produzierten Homunkulusgebilde. Wie ganz anders dem Leben entnommen ist der einfache, aber als antikes *testimonium* für die Sollizitationstheorie hochbedeutsame Grundgedanke der aristotelischen Katharsislehre: die sympathische Unlusterregung durch das tragische Leiden ist *qua* Erregung lustvoll! —

So zeigt sich also die »Einfühlung« zunächst in ihrem ursprünglichen harmloseren Sinne als sprachliches Gebilde und nach dem, was sie dem Wortlaut nach ausdrückt, unhaltbar. In erhöhtem Maße muß dies Urteil sodann von der Bedeutung gelten, die dies sprachliche Gebilde bei Lipps erhält. Endlich aber ergibt sich mit voller Evidenz, daß das Einfühlungsprinzip in dem ersteren an sich berechtigten und bedeutsamen Sinne zwar einen bestimmten, genau begrenzten Teil der ästhetischen Vorgänge unter sich begreift, zur Erklärung der Gesamtheit der ästhetischen Erscheinungen aber weder nach dieser ursprünglichen Bedeutung — als Verlebendigung und Verpersönlichung — noch auch nach der künstlichen Umdeutung, die es bei Lipps erhalten hat, irgendwie zureichend ist.

Als mir der Verfasser im Frühjahr diese Arbeit schickte, schrieb er, daß er eine längere Reise antrete, aber rechtzeitig zurückkehren werde, um die Korrektur lesen zu können. Das Schicksal hat es anders gewollt: am 28. Juni ist Döring in Oporto gestorben. Die Leser empfangen somit die letzte Gabe dieses ernst um die Sache bemühten Philosophen. M. D.

XIII.

Über die Tonmalerei.

Von

Paul Mies.

B) Darstellung durch Bewegungsanalogien.

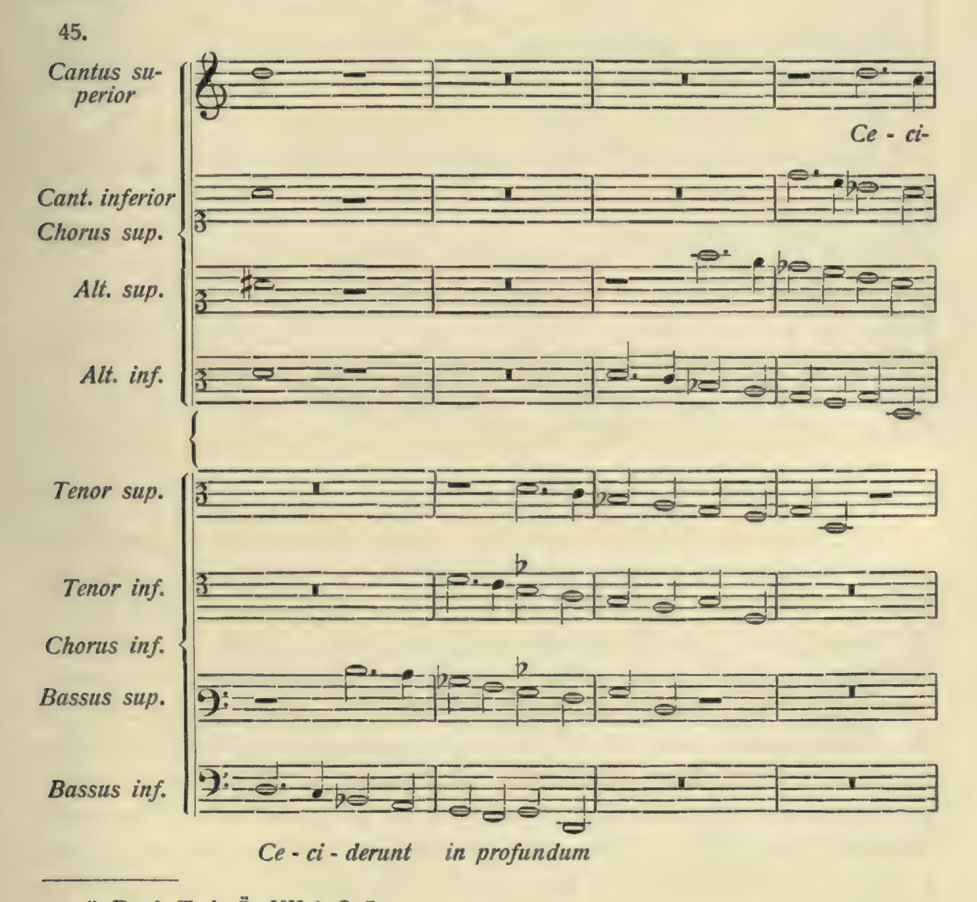
Wir gehen jetzt zu solchen Tonmalereien über, die durch Bewegungsanalogien zustande kommen, d. h. bei denen die Übertragung der Vorstellung in die Musik nach den Momenten: steigend und fallend, leicht und schwer, schnell und langsam vor sich geht. Wir werden in diesem Abschnitte Gelegenheit haben, einzelne Tonmalereien, die auf klanglichen oder rhythmischen Analogien beruhen, zu betrachten; über das Wesen solcher Tonmalereien sind wir ja genügend unterrichtet, sie lassen sich aber im jetzigen Zusammenhang besser untersuchen.

Zu den einfachsten Darstellungen geben Worte wie »aufsteigen«, »absteigen«, »fallen« usw. Anlaß. Die Versinnlichung solcher Worte durch auf- und absteigende Notenfolgen reicht bis in die ältesten Zeiten der Musikgeschichte hinab. So finden sich schon in den geistlichen Schauspielen[1]) des 14. Jahrhunderts die Worte »*ascendo ad patrem*« durch aufsteigende Notenfolgen charakterisiert. Die Texte der kirchlichen Gesänge gaben in den Worten »*ascendo in cælum*«, »*descendit de cælis*« und ähnlichen mehr den Komponisten erwünschten und viel gebrauchten Anhalt zur malerischen Verwendung der Musik. Die bedeutendsten Meister der niederländischen Schulen verschmähten derartige Darstellungen nicht; Okeghem[2]) (1430—95), Josquin[3]) (1471 bis 1521), Gombert[4]), Pierre de la Rue[5]) (gest. 1518) geben uns dazu Beispiele; eine von Ambros sehr gelobte Motette »*Descende in hortum meum*« des Antonius de Fevin[6]) (1490—1516) hat in ihrem ersten Teile ein Thema von acht absteigenden Noten. Diese Art der Ton-

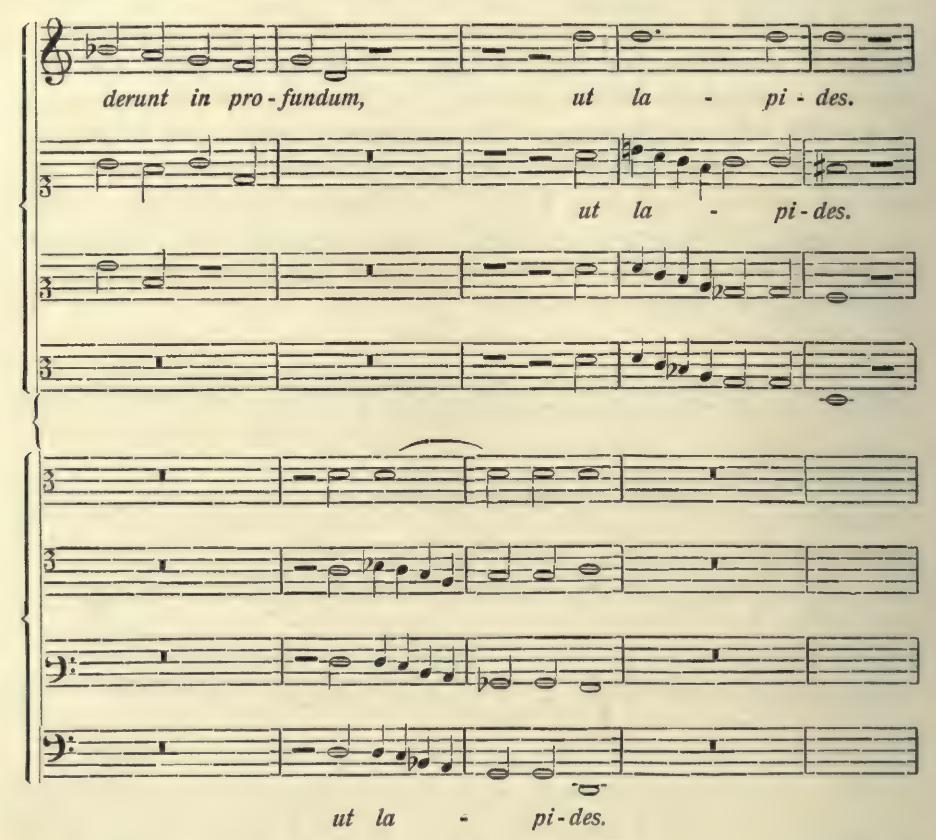
[1]) Beispiele A. II, S. 332.
[2]) R. Hb. II [1], S. 230.
[3]) A. III, S. 141.
[4]) A. III, S. 301.
[5]) R. Hb. II [1], S. 287.
[6]) A. III, S. 181 u. A. V, S. 208.

malerei ist für das Auge, welches das Notenbild im ganzen überblickt, fast noch deutlicher wie für das Ohr. Als Beispiel wollen wir eine besonders großartige Stelle aus dem *Opus musicum*[1]) von Jac. Handl (1550—91) für achtstimmigen Chor anführen; Handl war überhaupt ein phantasievoller Tonmaler. An der zu betrachtenden Stelle teilt sich der achtstimmige Chor in vier zweistimmige, die sich gegenseitig die Fragen zuwerfen: »*Ubi Plato? ubi Porphyrius? ubi Tullius aut Vergilius?* usf., um dann achtstimmig fugiert die Worte »*ciciderunt in profundum, ut lapides*« zu singen:

45.



[1]) D. d. T. i. Ö. XII [1], S. 5.



Palestrina (1526—94) verwendet solche Tonmalereien sowohl in seinen Motetten [1]), wie in seinen Madrigalen [2]); ebenso die anderen Madrigalisten, wie Carlo Gesualdo, Principe di Venosa [3]) (c. 1560 bis 1614), dann die Opernkomponisten, wie Cavalli [4]) (1600—76), und bis in unsere heutige Zeit verdanken mannigfache, bedeutende Themen ihre Entstehung mit der bewußten Übertragung von Vorstellungen in die Musik durch eine solche Bewegungsanalogie. Wir erinnern hier an die Vertonung der Worte »ihr stürzt nieder, Millionen« in Beethovens neunter Symphonie, an die Lieder »Aus den hebräischen Gesängen« von R. Schumann (Op. 25, 15) und »Letzte Hoffnung« von F. Schubert (Op. 89, 16), in denen beiden man leicht die Tonmalereien feststellen wird, und aus dem »Gesang der Parzen« von J. Brahms an die Stelle »sie stürzen geschmäht und geschändet in nächtliche Tiefen«.

---

[1]) A. IV, S. 46.
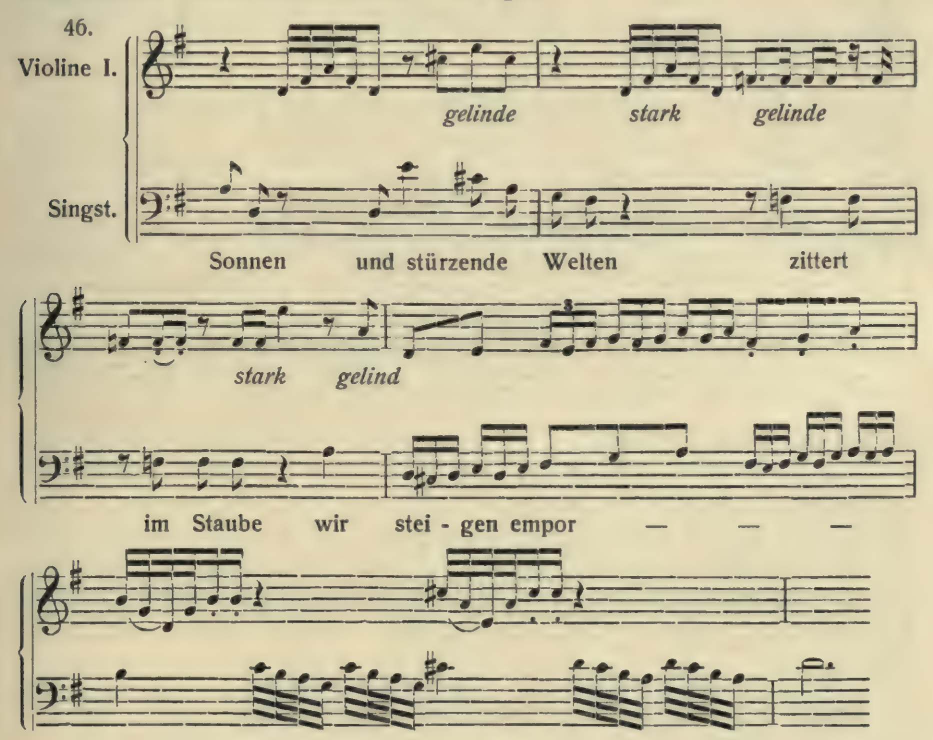
[2]) P. Wagner, Palestrina als weltlicher Komponist, 1890, S. 34 ff.

[3]) A. IV, S. 198.

[4]) H. Goldschmidt, Cavalli als dramatischer Komponist. Monatshefte für Musikgeschichte 1895, S. 61 u. 73.

Zu erwähnen sind hier die Illustrationen des Wortes »zerstreuen« durch Tonfolgen in der Gegenbewegung — sie laufen auseinander — in der Matthäus-Passion (Rez. Nr. 30) und der Kantate 43 »Gott fährt auf mit Jauchzen« von J. S. Bach.

Besonders gerne bringen die Komponisten dergleichen Tonmalereien dort an, wo der Text schon einen Gegensatz von hoch und tief, steigend und fallend erwähnt. Bei der Schilderung des Todes Jesu in der Johannes- wie der Matthäus-Passion von J. S. Bach lautet beidemale der Text: »Und siehe da, der Vorhang des Tempels zerriß in zwei Stück, von oben an bis unten aus«; ein schneller absteigender Lauf illustriert diesen Vorgang; besonders deutlich ist diese Darstellung in der Johannes-Passion. Als Notenbeispiel fügen wir hier eine Stelle aus der Kantate »Der Tag des Gerichts« von Teleman[1]) (1681 bis 1767) an; wir geben nur die Singstimme und die erste Violine, die anderen Instrumente haben Analoges.



Eine ähnliche Stelle findet sich in »Ossians Sonnengesang« von Zumsteeg[2]); die Worte »gen Himmel auf und nieder fällt das Meer« illustriert der Komponist in einem achtzehn Takte zählenden Zwischen-

[1]) D. D. T. Bd. 28, S. 11 (M. Schneider).

[2]) L. Z. S. 196.

spiel für Klavier; wir geben davon die ersten neun Takte, welche das Steigen des Meeres versinnlichen sollen. Daneben stellen wir zwei Beispiele aus G. Bendas Melodram »Ariadne«; das erste ist die auf die Worte »ihr Busen steigt« folgende musikalische Phrase, das zweite die Illustration von »jetzt steigt die Sonne herauf, mit welcher Pracht«.

47. Zumsteeg.
Allegro.

p *cresc.*

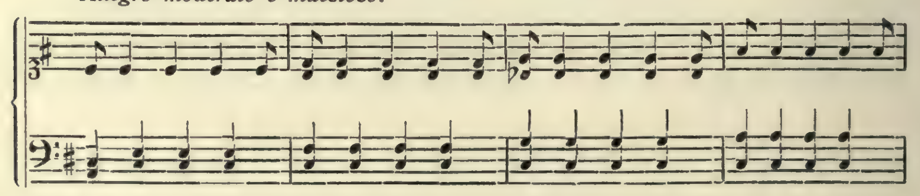
il forte
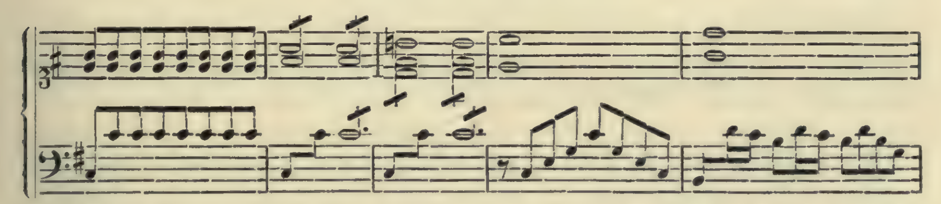
Benda. Ihr Busen steigt.

p *f* usf.

p *f*

Benda. Jetzt steigt die Sonne herauf, mit welcher Pracht.
Allegro moderato e maestoso.





Ähnlich, wenn auch einfacher wie das zweite Beispiel aus Benda, vertont Haydn in der Schöpfung die Worte: »es ward Licht«; auffallend stimmt aber mit Benda die Musik überein, mit der Mozart in der Zauberflöte das Auftreten der Königin der Nacht begleitet, worauf schon Bulthaupt in der Dramaturgie der Oper aufmerksam gemacht hat. Alle diese angeführten Stellen haben musikalisch genau gleiche Struktur; die Stärke nimmt allmählich zu, die Töne streben immer mehr zu der Höhe. Bei den Takten aus Zumsteeg spielt vielleicht auch noch die später zu besprechende tonmalerische Darstellung der Wellen hinein, von Bedeutung ist sie aber sicher nicht. Die musikalische Struktur ist dieselbe in allen Beispielen, die Vorstellungen aber, der steigende Busen, die aufgehende Sonne, das Auftreten der Königin der Nacht, das steigende Meer haben nichts miteinander zu tun, als daß sie ein gleiches, aber sehr nebensächliches Moment enthalten, das Aufsteigen; dieses wird dann in die Musik übertragen. Ohne Hinzufügung eines Textes würde in solchen Fällen jeder tonmalerische Erklärungsversuch Schiffbruch leiden.

Noch erhöht wird diese Vieldeutigkeit aber dadurch, daß, wie z. B. auch Ambros[1]) bemerkt, »Tonhöhe und Tonstärke, Tontiefe mit Tonschwäche gern vereint sind, das Crescendo also mit Fortschreiten zu höheren Tonstufen, das Decrescendo mit solchen zu niederen Tonstufen häufig zusammenhängt.« Dies zeigte sich oben schon bei dem Beispiel aus Zumsteeg, welches piano anfängt, sich bis zum Fortissimo steigert, um dann langsam wieder ins Piano zurückzusinken; ebenso beginnen die erwähnten Stellen Haydns und Bendas piano und gehen langsam ins Fortissimo über. In Monteverdis schon mehrfach erwähntem *Combatimento* beginnen die Kräfte der Kämpfenden abzunehmen; die Abnahme der Tonstärke wäre hier also das geeignete tonmalerische Mittel, damit verbindet sich aber wieder eine absteigende Tendenz der Töne, wie Winterfeldt[2]) sagt.

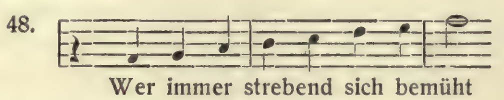
Manche Vorstellungen, die an sich keinen Anlaß zur Bildung musikalisch analoger Phrasen geben, sind wir gewohnt, mit solchen in Verbindung zu bringen, die zur tonmalerischen Darstellung geeigneter sind. So sagen wir: ein strebsamer Mensch suche in die Höhe zu

---

[1]) A. I, S. 118.

[2]) Winterfeldt, J. Gabrieli II, S. 49.

kommen; Sterben und zu Grabe Tragen erregen in uns die Vorstellung des Niedersinkens. Also kommt es, daß Vorstellungen tonmalerisch dargestellt werden können, von denen man es zuerst nicht vermuten sollte. Ambros[1]) erwähnt ein Stück von Cl. Lejeune (ca. 1530—1602), »*L'ambitieux veut toujours*« mit »seiner Tonmalerei des Strebens in die Höhe«. Hier möchten wir das Thema aus R. Schumanns »Faust« geben zu den Worten:

48. 

welches vom Chor als Fugato durchgeführt wird.

Während die bisher besprochenen Darstellungen auf dem Vergleichen aufeinanderfolgender Töne in Bezug auf ihre Tonhöhe beruhten, können Tonmalereien auch noch dadurch zustande kommen, daß wir gewisse Tonlagen als hoch (oder tief) bezeichnen, sei es, daß die Töne überhaupt an der oberen (oder unteren) Grenze des Hörbaren liegen, sei es, daß sie die höchsten (oder tiefsten) Töne sind, die dem gerade benutzten Instrument zur Verfügung stehen. So geben Texte, in welchen die Worte »hoch, tief« und solche Vorstellungen, die wir leicht damit in Verbindung bringen, wie »Himmel, Sterne« und ähnliches Anlaß, durch die Tonhöhe tonmalerisch zu wirken. Wir erinnern hier an die Stelle »Über Sternen muß er wohnen« aus Beethovens neunter Symphonie, welche die Singstimmen bis zu den äußersten Tongrenzen in Anspruch nimmt.

Man sieht ein, daß die Tonmalereien, die auf den bis jetzt erklärten Prinzipien beruhen, nur dann verständlich sind, wenn ein Text vorhanden ist. Es zeigt sich denn auch, daß diese Art der Übertragung in der Instrumentalmusik selten angewendet wird, wenn nicht beigeschriebene Worte oder Überschriften den Sinn solcher Stellen zweifellos erscheinen lassen. Die ältesten instrumentalen Beispiele der Art rühren wohl von dem Klavierkomponisten J. J. Froberger her; es sind sein »*Lamento sopra la dolorosa perdita della real maesta di Ferdinando IV*« und das »*Tombeau*«. Das erste schließt mit einer aufsteigenden Tonleiter, das zweite mit einer absteigenden; in dem »*Tombeau*« klärt uns das beigegebene Programm darüber auf, daß wir es mit dem »letzten Atemzug des Sterbenden« zu tun haben; in dem Lamento dagegen deutet eine vom Komponisten der letzten Note beigefügte Zeichnung von Engelsköpfen an, daß die aufsteigende Tonleiter den in den Himmel steigenden Kaiser versinnlichen soll[2]).

[1]) A. III, S. 353.

[2]) Ausführlicheres bei Kl. Pr. M. S. 26 ff.

Kuhnau malt in seiner ersten biblischen Historie den Fall Goliaths auf ähnliche Weise[1]). Ausführlich macht auch R. Strauß von dieser Darstellungsform Gebrauch im Till Eulenspiegel bei Gelegenheit der Hinrichtung Tills; ohne Programm und genaues Studium und ohne eine unseres Erachtens dann noch nötige »gütige Interpretation« des Hörers, um mit Kuhnau zu reden, würde es aber kaum möglich sein, die verschiedenen Vorgänge, die in der betreffenden Stelle dargestellt werden, auseinanderzuhalten, nämlich: der Todesspruch Hinauf die Leiter! (aufsteigende Tonfolge). Da baumelt er, die Luft geht ihm aus (ein hohes Tremolo), eine letzte Zuckung! Tills Sterbliches hat geendet« (absteigende Tonfolge). Das Ganze ruht auf dem Orgelpunkt ges[2]).

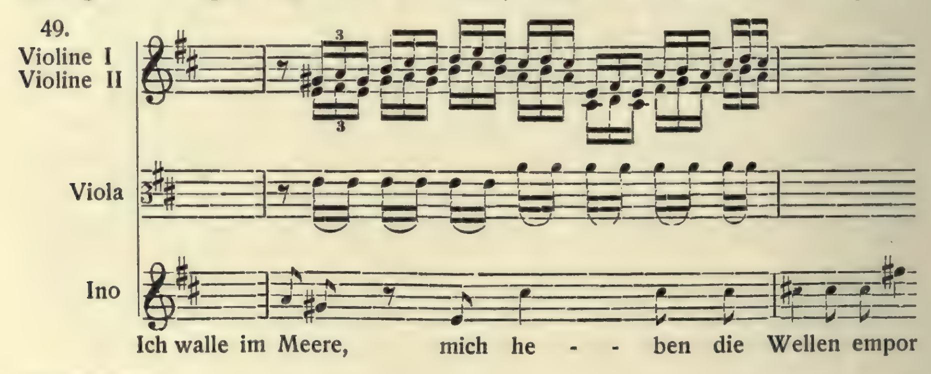
Die Beurteilung der Tonfolgen nach der Schnelligkeit der Aufeinanderfolge der Töne führt zur Tonmalerei der Worte »schnell, langsam« usf. und von Vorstellungen, die wir leicht nach ähnlichen Prinzipien beurteilen. Auch hier ist an eine rein instrumentale Darstellung ohne Text nicht zu denken. Stellt der Text schon selbst Worte gegenüber wie »kurz und lang«, oder »träge und flüchtig«, so ist die Übertragung in die Musik leicht. Beispiele finden sich in den Madrigalen von Palestrina[3]) und von Monteverdi[4]). Die Darstellung einiger Tierbewegungen läßt sich hierhin einreihen; wir denken z. B. an die Illustration der Worte: »Hier schießt der gelenkige Tiger empor« in Haydns Schöpfung durch einige schnell aufsteigende Läufe, dann an die bekannte Begleitungsfigur zu Schuberts Lied »Die Forelle«, welche das »eilige Schießen der launischen Forelle« malt. Zur Darstellung einer Flucht sind, da man eine solche immer als schnell vor sich gehend betrachtet, schnelle Passagen geeignet; außerdem bietet aber das Fugato den Komponisten einen Anhalt, das sich Nachjagen und gegenseitige Überstürzen in die musikalische Übertragung mit einzubegreifen. Couperin versinnlicht in »*Les fastes*«[5]) die Flucht nur durch schnelle Passagen im Diskant, während der Baß durch Tremolos wohl die Unruhe und das Geräusch der abziehenden Truppe nachahmen soll. Kuhnau schildert dagegen in der ersten biblischen Sonate nach seiner eigenen Versicherung[6]): »Die Flucht der Philister und das Nacheilen durch eine Fuga mit geschwinden Noten, da die Stimmen einander bald nachfolgen«. Man beachte, daß die Instrumentalstücke,

---

[1]) Kl. Pr. M. S. 41.
[2]) Siehe Kl. Pr. M. S. 247.
[3]) Ges. Werke Bd. 28, I [6], S. 14.
[4]) A. IV, S. 544.
[5]) Werke Bd. I, S. 208.
[6]) D. D. T. Bd. 4, S. 123.

die wir hier als Beispiele heranziehen, alle kurz und einheitlich sind, bei ihnen die Überschrift einen Text also völlig ersetzt. Aus der Vokalmusik führen wir als Beispiel eine Stelle von J. Handl an »*persequimini et comprehendite*« [1]). Aus neuerer Zeit erwähnen wir »Haschemann« aus den Kinderszenen und »*Pantalon et Colombine*« aus Carnaval von R. Schumann; die leichten, schnellen, gegeneinanderlaufenden Figuren des letzten Stückchens geben das Trippeln des lustigen Paares recht gut wieder; im Mittelteil scheinen sie sich verloren zu haben und sich zu suchen. Man könnte das Klavierstück aber auch »Schmetterling« nennen; diese Überschrift paßt zu ihm ebensogut.

Auf sehr ähnliche musikalische Bildungen wie in den erwähnten Stücken von Couperin und Kuhnau stößt man sehr häufig, wenn es sich um die Darstellung des rauschenden Stromes, des brausenden Meeres handelt; in diesem Falle ist die Analogie aber eine klangliche. Man sehe hier die Arie (der Kantate 81 »Jesus schläft«) »Die schäumenden Wellen von Belials Bächen« von J. S. Bach, den ersten Teil der Arie »Rollend in schäumenden Wellen bewegt sich ungestüm das Meer« aus Haydns Schöpfung, die Begleitung zu der Mageloneromanze »Verzweiflung« von J. Brahms (Op. 33, X). Ähnlich wurde, wie wir früher festgestellt hatten, das Brausen des Sturmes dargestellt, was ja auch nicht verwunderlich ist. Mit Hilfe einer klanglichen Analogie wird das Murmeln des Baches und sein Rauschen bezeichnend dargestellt. Wie schon Hiller in dem besprochenen Schriftchen erwähnt, dient dazu ein »mehrmaliges Erklingen nebeneinanderliegender Töne«. Natürlich brauchen diese nicht immer unmittelbar nebeneinanderzuliegen; meist aber bleibt ein Hauptton deutlich erkennbar, um den sich die anderen gruppieren. Als Beispiele führen wir an aus der Kantate »Ino« von Telemann [2]) die Stelle, wo Ino ins Meer springt und singt: »Ich walle im Meere, mich heben die Wellen empor«,



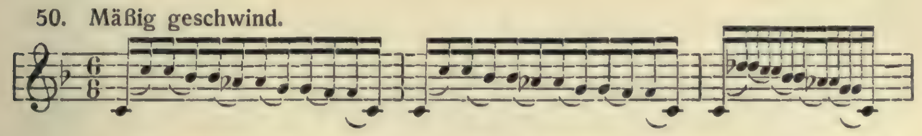
[1]) D. d. T. i. Ö. Bd. XII [1], S. 74.

[2]) D. D. T. Bd. 28, S. 137.

aus Zumsteegs »Entzücken an Laura« [1]) die melodramatischen Takte »leises Murmeln, dumpfer hinverloren, stirbt allmählich«, dann aus Glucks Orpheus die schon früher (Notenbeispiel 13) gegebene Stelle, die man jetzt leicht verstehen wird, aus Webers Euryanthe »Die Quelle« (III. Akt Nr. 17); aus modernen symphonischen Dichtungen erwähnen wir »Thamar« von Balakirew [2]), wo das Rauschen des Flusses Terek dargestellt wird. Ein Werk, in dem das Rauschen des Meeres, sein lautes Brausen und Klingen in weitverzweigten Höhlen, sein Donnern und Gurgeln auf das herrlichste als Grundlage eines ganzen Tonstücks dient, ist die Hebridenouvertüre von F. Mendelssohn.

Außer dieser Übertragung, die auf einer klanglichen Analogie beruht, vermitteln die Bewegungsanalogien noch zwei weitere musikalische Darstellungen des Wassers. Die erste nimmt ihren Ausgang von den ruhig fließenden und nur langsam abnehmenden Wellen eines Baches. Die Töne selbst sind meist Sechzehntel (oder Achteltriolen), also mittelmäßig bewegt; die tonmalerische Figur geht in einem Sprunge aufwärts, um dann langsam wieder herabzusinken, was durch Wiederholen der Töne erreicht wird. Als bestes Beispiel führen wir einige Takte aus Schuberts Lied »Auf dem Wasser zu singen« an (Op. 72) [3]).

50. Mäßig geschwind.



Weiter gehört hierhin die Begleitungsfigur von zweiter Violine, Viola und Soloviolоncello in der »Szene am Bach« aus Beethovens Pastorale; eine ähnliche Stelle findet sich übrigens schon bei Paolo da Firenze (um 1350) [4]).

Die zweite der obenerwähnten Ubertragungen lehnt sich mehr an das regelmäßige Auf und Nieder der Wellen an; diese musikalische Darstellungsform ist zur Melodienbildung denn auch wenig geeignet, als Begleitfigur dagegen findet sie sich in fast allen Barcarolen (die wohl dem meist ihren Namen verdanken), allen venezianischen und anderen Gondelliedern usf. Eins der ersten rein instrumentalen Beispiele derartiger Tonmalerei wird wohl das »*Symphonia navale*« überschriebene Stück aus Cavallis Didone sein, von dem Goldschmidt

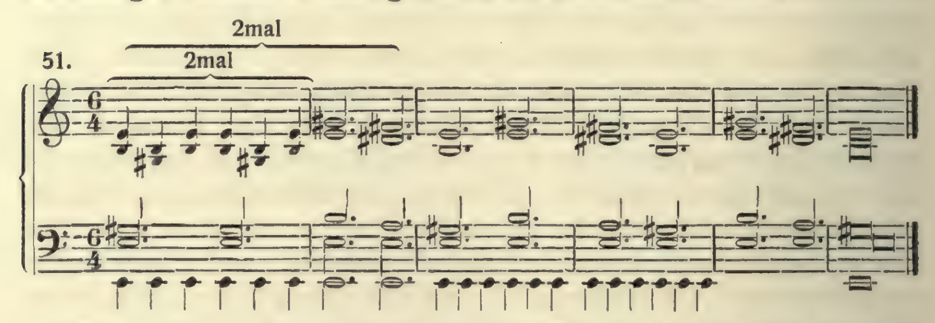
[1]) L. Z. S. 132. Siehe auch S. 140.

[2]) Kl. Pr. M. S. 321.

[3]) Man vergleiche übrigens damit die schon Notenbeispiel 4 angeführte Stelle aus Bachs Aeolus mit dem Text: »Wie die Blätter von den Zweigen sich betrübt zur Erde neigen«.

[4]) Riemann, Hausmusik aus alter Zeit Nr. 1.

sagt [1]): »Ein moderner Komponist würde reicher ausmalen, in den Grundzügen könnte er sich getrost an Cavalli anschließen.«



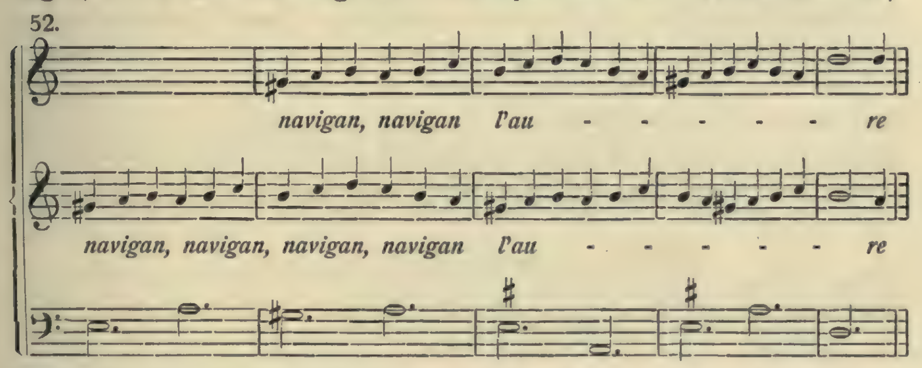
Wir erwähnen hier noch den ersten Teil der Kantate 88 »Ich will viel Fischer aussenden« von J. S. Bach, den hier der Text zur Komposition einer Barcarole bewog, und das Thema zu Mendelssohns Ouvertüre »Die schöne Melusine«, das unverkennbar auch den Einfluß der Tonmalerei durchscheinen läßt. In einem Musikstück wechseln nun natürlich die drei jetzt besprochenen Darstellungsformen meist miteinander ab; weiterhin greifen die Komponisten, besonders bei Anwesenheit eines Textes, zu weniger naturgetreuen Nachahmungen, ähnlich wie wir es bei der Darstellung des Sturmes ausführlich gezeigt haben; dann müssen z. B. Tremolos oder Triller das Rauschen nachahmen usw.

Die Darstellung der periodischen und fast symmetrischen Wellenbewegung ist musikalisch recht charakteristisch. Dieselben Figuren und Formen dienen aber auch, die Hin- und Herbewegung der Wiege in die Musik zu übertragen. In Berceusen und Schlummerliedern nimmt die Begleitung denn auch meist eine derartige Gestaltung an. Wir erinnern hier an die Arie: »Schlafe mein Liebster, genieße der Ruh'« aus J. S. Bachs Weihnachtsoratorium, an die Arie: »Siehe, der Hüter Israels schläft noch schlummert nicht« aus Mendelssohns Elias, an das Wiegenlied und Schlummerlied aus R. Schumanns Albumblättern (Op. 124) für Klavier. In Schuberts »Des Baches Wiegenlied« (Op. 25, XX) werden dann — wie man sagen könnte — Barcarole und Berceuse vereinigt; die Möglichkeit dieser Vereinigung folgt eben aus der beiden gemeinsamen musikalischen Darstellungsform. Die fast durchgängige Anwendung der besprochenen Figuren in Gondel- und Wiegenliedern beruht nun nicht allein auf ihrer tonmalerischen Bedeutung, sondern wird dazu durch die Beobachtung bedingt, daß solche ruhigen und fast stereotypen Tonbewegungen in Verbindung mit einer gesangvollen innigen Melodie am leichtesten diejenigen Stimmungen in uns erwecken, die mit solchen Vorstellungen verbunden sind.

[1]) H. Goldschmidt, a. a. O. S. 54 u. 70.

Handelt es sich um die Komposition von Worten wie »in der Luft schweben«, so erscheinen dabei im Anschluß an die Vorstellung des Auf- und Niederschwebens langsam auf- und abgehende Notenfolgen, wie in dem hier angeführten Beispiel aus Monteverdis Ritorno [1]):

52.



Solche Figuren finden sich denn auch häufig, wenn von dem schwellenden Wind, den schwellenden Segeln und Ähnlichem die Rede ist.

Nehmen diese Figuren ein rasches Tempo an, vermischen sie sich mit kleinen Läufen, Tremolos und Ähnlichem, liegen sie dabei meist ziemlich hoch, so dienen sie zur Darstellung des Elfentanzes. Übertragungsmomente sind also hier: leicht, schnell, schwebend, schwirrend; bei Kompositionen dieser Art hat die Instrumentation eine große Bedeutung, da sie das Moment »leicht« am besten vermitteln kann. Elfentänze finden sich verhältnismäßig spät in der Musikgeschichte: sie schließen sich an Webers Oberon und Mendelssohns unübertreffliche Ouvertüre zum »Sommernachtstraum« an. Wir erinnern an Berlioz' »Traumfee Mab« aus »Romeo und Julie«, an R. Schumanns »Gesang der vier Peris« aus »Paradies und Peri« und »Elfenreigen« aus »Der Rose Pilgerfahrt« und R. Wagners »Ballet aus dem Venusberg« im »Tannhäuser«. Die von uns oben besprochenen Figuren werden meist zur Begleitung benutzt, während leichte und innige Melodien den musikalischen Hauptbestandteil der Werke bilden. In dem Chor »der Geister des Nils« aus R. Schumanns »Paradies und Peri« wird die tonmalerische Begleitungsfigur wohl hauptsächlich das Rauschen des Stromes wiedergeben sollen.
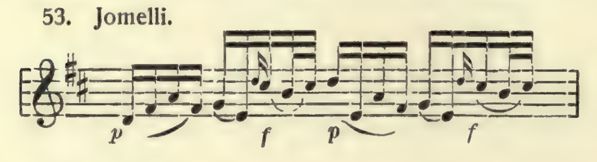
Werden die Figuren, von denen wir jetzt reden, ungleichmäßig, enthalten sie große Sprünge, so erhalten wir die musikalische Darstellung des Schmetterlings, die wir ja anfangs schon besprochen haben. Erinnern möchten wir hier noch an den »Mückenchor« aus Händels Oratorium »Israel in Ägypten«, in dem schnelle und unregelmäßige Zweiunddreißigstelfiguren und Tremolos der Geigen das

[1]) Goldschmidt, a. a. O. S. 581.
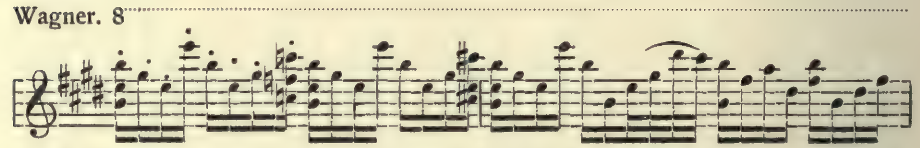
Schwirren der Mücken nachahmen sollen; ähnlich lautet eine Rezitativstelle in Haydns Schöpfung.

Dieselben Figuren, die zur Darstellung des Flatterns in der Musik verhalfen, dienen auch zur tonmalerischen Illustration des Feuers; sie sind dann vielleicht noch etwas unruhiger. Cavalli benutzt schon derartige Koloraturen in der Oper »Eritrea« auf das Wort »*fiamelle*« [1]). In Jomellis Oper »Phaeton« [2]) finden sich bei der Schilderung der brennenden Welt Violinfiguren, die sich ganz ähnlich in R. Wagners Feuerzauber aus der Walküre wiederfinden. Wir wollen diese beiden Stellen zum Vergleiche untereinandersetzen:

53. Jomelli.



Wagner. 8



Ähnliche Stellen enthält auch der erste Akt von Wagners Siegfried. Die Gesangskomponisten gehen meist in der Nachahmung nicht so weit, sie begnügen sich mit kleinen Läufen, Trillern, dem mehrmaligen Erklingen nebeneinanderliegender Töne und Ähnlichem; in der Begleitung tritt in vielen Fällen dann einfaches Tremolo auf. Als Beispiele sehe man die Arie: »Feuer, lauter Feuer brennet in meiner entflammten Brust« aus R. Keisers »Jodelet«, dann die schon früher erwähnte Arie des Vulkan aus »Pomona«, den zweiten Teil der Baßarie »Wer mag den Tag seiner Zukunft erleiden« aus Händels Messias und aus Mendelssohns Elias die Stelle »Feuer fiel herab«.

Durch eine Bewegungsanalogie ähnlicher Art wird auch die dem Flattern fast konträre Bewegungsform, das Kriechen, in die Musik übertragen. Hier haben wir es dann meist mit langsamen Baßfiguren zu tun, die den Fortschritt zum Halbton bevorzugen und keine großen Änderungen der Tonlage enthalten. Naturgemäß dienen solche Übertragungen auch zur Darstellung des Wälzens in der Musik. Hier sind zu bemerken: aus H. Schütz' (1585—1672) »Historia der fröhlichen und siegreichen Auferstehung«, 1623, die Gesangsphrase zu »der Engel des Herrn wälzet den Stein von des Grabes Tür« [3]), dann aus Haydns
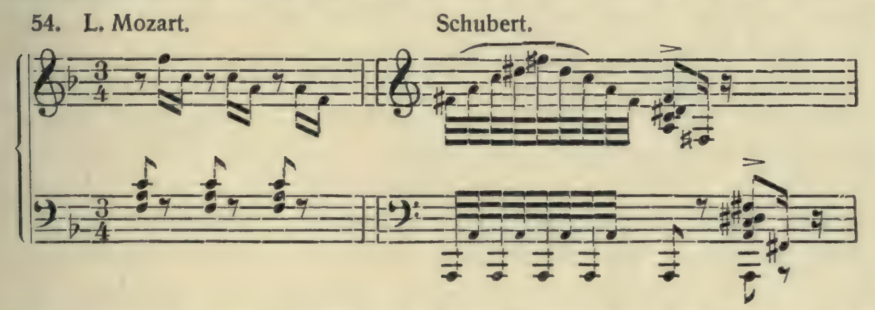
---

[1]) Goldschmidt, a. a. O. S. 57.

[2]) D. D. T. 32 u. 33 (H. Abert).

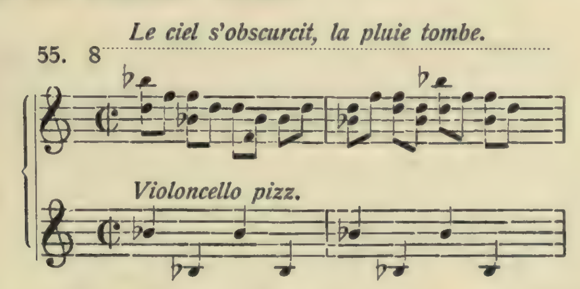
[3]) Ges. Werke (Spitta) Bd. I, S. 7 u. 8.

»Schöpfung« die Stelle »es kriecht am Boden das Gewürm«. Das »Wurmmotiv« aus R. Wagners »Ring des Nibelungen« ist zum Teil nach diesem Prinzip gebaut; die größeren Sprünge, die es enthält, sollen wohl dem Aufbäumen des Untiers entsprechen.

Wie man zu einer musikalischen Darstellung des Regentropfenfalls kommt, läßt sich ersehen aus dem Motiv zu Schuberts Lied »Die Stadt«.



In Ansehung des Textes hat diese Phrase die Bestimmung, das Ziehen und Rauschen des Ruders durch das Wasser und vielleicht noch die danach abfallenden Tropfen zu malen; die langsam hintereinander fallenden Tropfen würden dann durch langsam aufeinanderfolgende Noten versinnlicht; die auf den Akkord folgende tiefe Note deutet das Fallen des Wassers an[1]. Eine derartige Darstellung des Regens findet sich in der Oper *»Les Troyens«* von Hektor Berlioz, die wir ebenfalls hier anführen wollen:



Ähnlich schildert Hasse in dem Oratorium *»La conversione di Sant Agostino«* in einer Arie die Tränen; der Herausgeber[2] der Denkmale bemerkt zu dieser Arie: »Ihren musikalischen Charakter scheint der Vergleich der Reuetränen mit erquickendem Tauregen bestimmt zu

[1] Ein Vorgang, der mit diesen fallenden Tropfen an und für sich gar nichts gemein hat, der aber eine ähnliche Bewegungsanalogie zuläßt, ist das von Leopold Mozart in seiner Schlittenfahrt geschilderte »Schütteln der Pferde«. Auch hier gibt das Auf und Ab, welches beim Schütteln entsteht, den Grund zu einer ganz ähnlichen Übertragung, wenn auch in schnellerem Tempo. Wir stellen den betreffenden Takt neben das Schubertsche Beispiel.

[2] D. D. T. Bd. XX, S. 8 (A. Schering).

haben.« Fallen nur wenige Tropfen, so lassen die Komponisten vielfach einen Taktteil pausieren; Beispiele dazu gibt E. von Wölfflin[1]); ebenso illustriert Haydn in der Schöpfung den »leichten, flockigen Schnee«. Daß Beethoven durch das erste Motiv des Gewitters in der Pastoralsymphonie, das wir früher anführten, den Regen habe malen wollen, halten wir für unwahrscheinlich; die bisherigen Darstellungen boten wenigstens wegen ihrer besonderen Figurenform eine, wenn auch ferne liegende Analogie; eine derartige Besonderheit fehlt aber dem Beethovenschen Thema.

Haydns Thema zu den Worten »Der Flut entstieg durch sein Geheiß der allerquickende Regen« enthält im zweiten und vierten Takt ähnliche Figuren wie das Beethovensche, im ersten und dritten Takt dagegen ähnelt er mehr der vorher erwähnten Darstellung. Nicht für richtig halten wir, wenn Wölfflin[2]) sagt: »Für den strömenden Regen eignet sich die absteigende Chromatik; die Skala erhält dadurch mehr Töne, was der Regenfülle entspricht.« Wir glauben, daß in den von ihm angeführten Beispielen aus Rossini und Mozart vielmehr das Sturmgebraus zu sehen ist. Es lag doch näher, anzunehmen, daß statt der wenigen, vereinzelt erklingenden Noten, welche die Regentropfen, wie wir sahen, versinnlichten, die Komponisten zur Darstellung des strömenden Regens zu schneller aufeinanderfolgenden Tönen, ja zu Tremolos griffen. Dies findet sich denn auch in Zumsteegs[3]) »Ossian« bei den Worten »Hagel regnet« und in Haydns »Schöpfung« zur Ausmalung der »allverheerenden Schauer«.

Hier möchten wir auch die bekannte Stelle aus J. Brahms' »Schicksalslied« besprechen auf den Text: »Wie Wasser von Klippe zu Klippe geworfen«; die äußersten Chorstimmen, Sopran und Baß, und die Begleitung malen durch abwechselnd hohe und tiefe, von Pausen unterbrochene Noten das von Klippe zu Klippe geworfene, aufspritzende und wieder niederfallende Wasser in der großartigsten Weise. Außerdem deutet der in die herrschende $^3/_4$-Bewegung plötzlich eingreifende $^2/_4$-Rhythmus darauf hin, wie die Klippen sich dem Bestreben des Wassers, zu fallen, entgegensetzen und es hindern. Derlei rhythmische Verschiebungen, wie auch solche durch Synkopen, werden überhaupt vielfach verwandt, um irgendwelche im Texte auftretende Hemmnisse auch musikalisch zu charakterisieren.

Eine musikalische Darstellung des Blitzes geht von der Ansicht aus, der Blitz falle vom Himmel zur Erde. Dem entsprechen dann schnelle, fallende Tonfolgen; dies finden wir z. B. in Telemans »Tag

[1]) a. a. O. I, S. 237 f.

[2]) a. a. O. I, S. 239.
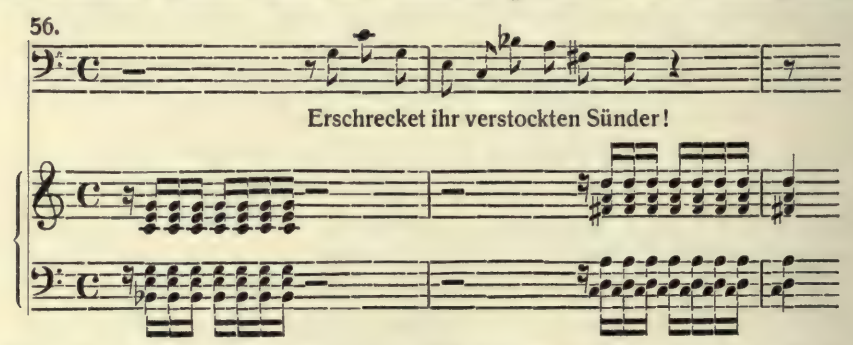
[3]) L. Z. S. 198.

des Gerichts« [1]), dann in Jomellis »Phaeton« [2]). In den »Jahreszeiten« und in der Kantate »Der Sturm« von Haydn [3]) finden sich Blitzfiguren, welche im allgemeinen die Bewegung von der Höhe nach der Tiefe zeigen, aber mehrfach durch geringere Aufwärtsbewegungen unterbrochen werden. So entsteht gewissermaßen ein Bild des zackigen Blitzes. Derartige Darstellungen sind notwendigerweise meist von der Länge eines oder mehrerer Takte, während doch der Blitz von kaum meßbarer Dauer ist. Eine andere Übertragung knüpft also daran an, daß der Blitz unserem Auge als kurze und blendende Erscheinung sich zeigt. Demzufolge bestehen die malenden Tonfolgen dann aus wenigen, schnell aufeinander folgenden, vielfach aufsteigenden Noten, die dazu noch häufig mit einem kurz abgerissenen fz schließen. Bei dieser Beschreibung denken wir besonders an das Gewitter aus Beethovens Pastoralsymphonie; hier haben die Geiger aus drei Tönen bestehende, steigende Figuren, z. B. es, g, c, auf c fallen dann Holz- und Blechbläser mit kurzen, starken Akkorden ein. Ähnliche Stellen finden sich aber auch in dem eben genannten Werke Telemanns [4]), in Wagners Walküre beim Kampf Hundings und Siegmunds, in der symphonischen Dichtung »*Les Préludes*« von Liszt und anderen mehr. Eine auffallend lange, nur steigende Reihe verwendet Dittersdorf in dem als Nr. 35 schon angegebenen Beispiele zur Darstellung des Blitzes.

Wir kommen jetzt zur Darstellung des Zornes, des Zitterns und der Unruhe in der Musik. Der erste, der einen derartigen Versuch unternommen zu haben scheint, ist Monteverdi; denn er sagt in der Vorrede zu seinem Combatimento [5]): »Dreierlei, meinem Ermessen zufolge, sind die vornehmsten Gemütslagen oder Leidenschaften des Menschen: der Zustand des Zornes, des Gleichmuts und der Bitte oder Demut. Dies hatte ich wohl bei mir überlegt, und doch fand ich in den Werken (der Tonkunst) der vergangenen Zeiten zwar Beispiele des ruhigen und weichen, aber nicht des erregten (Ausdrucks). Ich richtete nun mein Augenmerk auf die Viertelnote (*semibrevis*), einmal durch ein Instrument gegeben, erschien sie mir einem Schritte des spondäischen Maßes übereinstimmend; wenn ich sie dagegen in sechzehn einzelne Teile zerlegte, und diese, einen wie den anderen, mit der Bewegung einer zornigen, verachtungsvollen Rede hören ließ, so kam in diesem einfachen Beispiele mir schon etwas von dem Ausdruck entgegen, den ich suchte, wenn auch der Schritt der Rede nicht im-

[1]) a. a. O. S. 81.
[2]) a. a. O. S. 89.
[3]) E. v. Wölfflin, a. a. O. I, S. 243.
[4]) a. a. O. S. 44 u. 58.
[5]) Nach Winterfeldt, J. Gabrieli II, S. 47.

stande war, der Schnelligkeit des musikalischen Instruments nachzufolgen«. Monteverdi erfand also das Tremolo. Daß man bei dem Versuch einer musikalischen Darstellung des Zornes auf bewegte, unruhige Figuren stoßen wird, leuchtet ein; daß Monteverdi aber zum Tremolo griff, erklärt sich unseres Erachtens folgendermaßen: wie im Zorne die Stimme und jedes Glied des Körpers zittert und bebt, so sollen auch die Töne zittern und beben; also behalten eine Anzahl aufeinander folgender Töne dieselbe Tonhöhe, durch das fortwährende Unterbrechen und Neuerklingen entsteht ein bebender Ton. Händel macht in der Arie: »Warum entbrennen die Heiden und toben im Zorne« aus dem Messias ebenfalls sehr reichlichen Gebrauch vom Tremolo. Seit Monteverdis Zeiten haben überhaupt alle Komponisten, von denen die Mehrzahl zweifellos von ihm nichts wußte, wo sie das Zittern musikalisch malen wollten, zu schnell aufeinander folgenden Noten derselben Tonhöhe gegriffen. Monteverdi selbst stellt im »Ritorno d'Ulisse« auf diese Weise das Zittern der Freier dar[1]); Telemann läßt die Instrumente ebenso die Worte »zittert im Staube« illustrieren[2]); Gluck verwendet derartige Figuren mehrmals: in der Arie des Orest aus der Iphigenie in Tauris, die mit den Worten beginnt: »Die Ruhe kehrt zurück«, herrscht eine zitternde Geigenfigur; einer Anekdote gemäß soll der Komponist so die innere Unruhe Orests haben andeuten wollen[3]); eine ähnliche Figur beherrscht das Rezitativ der von der Megäre verfluchten Armide. In Bachs Werken, z. B. im Weihnachtsoratorium, dem Rezitativ der Kantate Nr. 70, »Wachet, betet« finden sich solche Stellen; aus dem letzteren geben wir die Anfangstakte:



Von instrumentalen Beispielen erwähnen wir zuerst den Satz aus Kuhnaus[4]) biblischer Historie, in dem das Zittern der Israeliten dargestellt wird; als *Cantus firmus* verwendet der Komponist den Choral:

[1]) H. Goldschmidt, a. a. O. Beispiel XXII.

[2]) Siehe Notenbeispiel 46.
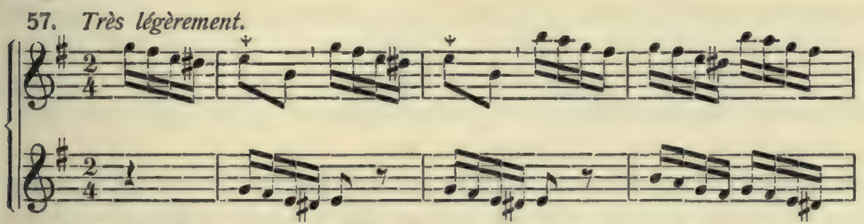
[3]) Bulthaupt, Dramaturgie der Oper I, S. 67.

[4]) a. a. O. S. 127.

»Aus tiefer Not schrei' ich zu dir.« Die drei begleitenden Stimmen werden nun immer zweimal nacheinander angeschlagen; das soll wohl auf das Zittern hindeuten. Dann erwähnen wir aus L. Mozarts »Schlittenfahrt« für Klavier die Darstellung »des vor Kälte zitternden Frauenzimmers«, und aus dem Don Quixote von R. Strauß den vom Fieber geschüttelten Junker [1]). Alle diese Übertragungen kommen auf die oben geschilderte Weise zustande.

Das Drehen der Windmühlenflügel sucht R. Strauß im Don Quixote derart darzustellen [2]), daß er die absteigende Tonfolge d, b, g, es erst langsam, dann rascher und rascher wiederholen läßt; Ähnliches mag Couperin in seinem Klavierstückchen [3]) »*Les petits moulins à vent*« durch die kleinen Passagen beabsichtigt haben; wir geben hier die Anfangstakte:

57. *Très légèrement.*



Die Spinnfigur aus Dvořáks [4]) »goldenem Spinnrad« ist wohl ebenso zu erklären. Meist findet man dagegen in Spinnliedern, entsprechend dem schnellen Drehen des Rades, eilige Figuren, die aus benachbarten Tönen bestehen [5]). Diese Darstellung hat den Vorteil, daß sie auch klanglich das Schnurren des Spinnrades nachahmt; außerdem lassen derartige Figuren sich als Begleitung sehr gut einer Melodie unterlegen, anderseits gestatten sie eine durch den Baß leicht hervorzuhebende scharfe rhythmische Einteilung, die dem rhythmischen Treten der Spinnerin entspricht. Hier sind zu erwähnen: das unübertreffliche Lied »Gretchen am Spinnrad« von F. Schubert (Op. 2) und das Spinnlied aus R. Wagners »Fliegendem Holländer«.

Bis jetzt haben wir nur die musikalische Darstellung von Bewegungen besprochen. Wir erwähnten schon früher, daß sich mit Hilfe der Bewegungsanalogien auch musikalische Übertragungen gewisser gegenständlicher Vorstellungen leisten ließen. Diese sind, wie bemerkt, so unbezeichnend und dem Wesen der Musik zuwider, daß sie vielleicht in manchen Fällen, wo sie vom Komponisten beabsichtigt

---

[1]) Kl. Pr. M. S. 268.

[2]) Kl. Pr. M. S. 262.

[3]) Ges. Werke Bd. II, S. 64.

[4]) Kl. Pr. M. S. 385.

[5]) Dem bekannten Mendelssohnschen Lied ohne Worte mögen gerade die ersten Takte zu dem Namen »Spinnerlied« verholfen haben.

waren, gar nicht zutage treten. Hin und wieder lassen sie sich aber feststellen; wir nennen hier die Darstellung des Regenbogens durch Arpeggien in einer Passion Matthesons [1]) (1681) und in R. Wagners [2]) »Rheingold«; dann die Illustration der Worte »das zackige Haupt erhebt der schnelle Hirsch« in Haydns Schöpfung.

Im Vorstehenden glauben wir die wesentlichsten der in die Musik übertragenen außermusikalischen Vorstellungen zusammengestellt zu haben, so daß der Schluß berechtigt erscheint, andere, hier nicht behandelte Fälle ließen sich mit Hilfe der drei von uns aufgestellten Analogieklassen ebenfalls erledigen. Trotzdem wir aus der Zahl der uns zur Verfügung stehenden Beispiele jedesmal die charakteristischen ausgewählt haben, also diejenigen, welche die Natur am wahrsten und deutlichsten wiedergeben, so sind wir doch auf Schritt und Tritt auf die Bemerkung gestoßen, daß ganz verschiedene Vorstellungen durch gleiche musikalische Bildungen übertragen wurden; wir erinnern hier nur an die Darstellung der Tierstimmen, des Sturmes, des Lachens, Heulens, Weinens durch chromatische Tonreihen, des Flatterns und des Feuers durch gleiche Figuren. Außerdem haben wir gesehen, wie sich viele tonmalerische Darstellungen von Naturwahrheit weit entfernen. Aus diesen Gründen scheint uns die Tonmalerei kein genügendes und zureichendes Mittel zur eindeutigen Erklärung von Instrumentalwerken, selbst wenn ihnen ein Programm vorausgehen sollte, dessen Fortschritt die Musik wiedergeben soll. Ist ein Kunstwerk von geringem Umfang, und beschränkt es sich auf einen kleinen, eng zusammenhängenden Kreis von Ideen — es genügt hier statt des Programms eine Überschrift (wir erinnern an Mendelssohns Ouvertüren und an Beethovens Pastorale) — oder tritt, wie in der Vokalmusik, ein Text den Tönen zur Seite, dann kann allerdings die Tonmalerei eine erhöhte Wirkung der Musik vermitteln, ähnlich wie wir anfangs eine solche bei gleichem Stimmungsgehalt von Text und Musik festgestellt haben. Durch den Text und die tonmalende Musik wird gewissermaßen von zwei Seiten zugleich uns ein Bild der Vorstellung gegeben, die der Text erwähnt. So kommt die Tonmalerei unserer Vorstellungskraft zu Hilfe und ist demzufolge in der Vokalmusik als wertvolles Hilfsmittel zu musikalischen Wirkungen anzusehen.

Über die Art und Weise, wie die Tonmalerei im Rahmen eines ganzen Musikstücks angewendet werden kann, darüber wollen wir, verbunden mit einer kurzen historischen Übersicht, im folgenden Abschnitte einige Punkte zusammenstellen.

---

[1]) Rei, A. G. d. M. III, S. 76.

[2]) Bulthaupt, a. a. O. II, S. 12.

4. Historischer Überblick über Entwicklung und Anwendung der Tonmalerei.

Die älteste musikalische Kunst, über die uns wenigstens in einigen Beziehungen Genaueres bekannt ist, ist die Musik der Griechen. Es ist wohl als sicher anzunehmen, daß die Instrumentalmusik der Griechen eine Art Programmmusik war [1]). Die Musik war einstimmig, entweder für Gesang, oder für ein Instrument (Flöte oder Lyra). Wir geben das Programm für den »pythischen Nomos«, eine Solomusik für Flöte, nach Guhrauer:

1. Vorbereitung. Der Gott Apoll prüft den Kampfplatz.
2. Herausforderung. Er fordert den Drachen zum Kampf.
3. Jambischer Teil. Er kämpft. Dieser Teil schließt ein die Trompetensignale und das »Zähneknirschen«, durch welches dargestellt wird, wie der sterbende Drache mit den Zähnen knirscht.
4. Lobgesang.
5. Siegestanz des Gottes.

Trotz des ärmlichen instrumentalen Apparates begünstigten mancherlei Umstände die Entstehung der Programmmusik bei den Griechen. Die Programme waren allen Zuhörern wohlbekannt, ja für die einzelnen Teile waren bestimmte Tonarten, für welche die Griechen ein sehr feines Ohr hatten, im voraus festgesetzt, ebenso hatte jeder Teil einen festen Rhythmus. Dazu kamen dann wohl noch tonmalerische Mittel in dem von uns definierten Sinne: die Nachahmung der Trompetensignale und des Zähneknirschens; für letzteres hatte man eine besondere Spielweise der Flöte, die man »Odontismus« nannte.

Nach Beginn der neuen Zeitrechnung geht die musikalische Kunst in die Hände der Kirche über. Die Feierlichkeit der Handlung, bei welcher sie ihre heiligen Gesänge erschallen ließ, bewog sie dazu, allen äußeren Schmuck fallen zu lassen und den einfachen Sprechgesang im Gebiete diatonischer Tonfolgen ohne Zuhilfenahme von Instrumenten einzuführen. Hätte nicht diese Kargheit der Mittel von selbst schon die Tonmalerei aufs geringste Maß beschränkt, so würde dies sicherlich durch den gottesdienstlichen Zweck geschehen sein. Nur die Kenntnis gewisser Eigentümlichkeiten der Tonarten konnte auch hier, wie früher bei den Griechen, hin und wieder zur Charakterisierung dienen.

So beschränkt mußte die Tonmalerei verharren, bis reichere Mittel

---

[1]) A. I, R. Hb. I [1] und Guhrauer, Altgriechische Programmmusik. Beilage zum Programm des Melanchthon-Gymnasiums, Wittenberg 1904.

eine reichere musikalische Ausgestaltung ermöglichten, bis zur Einführung der Mehrstimmigkeit, deren Anfänge ja bis ins 9. Jahrhundert zurückgreifen. Natürlich dauerte es auch hier eine Weile, bis die Tonsetzer, der technischen Schwierigkeiten der neuen Kunst Herr geworden, sich der Tonmalerei zuwenden konnten. Hier sind besonders zu erwähnen die Komponisten der zu Florenz im 14. Jahrhundert blühenden Caccia, die Riemann [1]) eingehend behandelt. Die Caccia war ein zweistimmiger Kanon mit einem Fundamentalbaß und hatte anfangs zumeist eine Jagdszene als Vorwurf. Aus mehreren Gründen vermutet man auch eine eingehende Beteiligung von Instrumenten bei diesen Liedern. Hier finden wir denn auch schon häufig eine Anwendung der Tonmalerei. So veröffentlichte Riemann [2]) eine Caccia des Don Paolo da Firenze (ca. 1350), in der Wellenfiguren vorkommen, und in der rhythmische Verschiebungen das ächzende Schiff und die drohenden Klippen malen. In einer Caccia des Ghirardellus de Florentia († vor 1400) glaubt man Hörnergetön zu vernehmen [3]), und Joh. de Florentia (1329—51) hat in seinem Madrigal vom »weißen Lamm« als Reimsilbe das Wort »be, be« (bäh) [4]). In diesem Zusammenhang ist auch der (Notenbeispiel 5) schon behandelte englische Kanon zu erwähnen. Diese Art der mit instrumentalen Teilen durchsetzten mehrstimmigen Musik vermochte sich aber nicht zu halten, sie mußte der reinen Vokalkomposition der Niederländer mit ihrem »Ideal der gleichmäßigen Durchdringung aller Stimmen mit melodischem Gedanken und Text« [5]) weichen.

Die Niederländer gingen in ihren Kompositionen von der strengen Imitation des Kanons ab, verwandten aber von dem Hauptrepräsentanten der sogenannten ersten niederländischen Schule, Dufay (1400 bis 1474) an die freie Imitation [6]). Riemann [7]) schreibt dann Okeghem (ca. 1430—95) den Fortschritt zu, daß er den gleichen Textanfängen in den verschiedenen Gesangstimmen gleiche Motive unterlegt habe. Es ist festzuhalten, daß die ganze niederländische und die an sie sich anschließende Kunst bis 1600 fast ausschließlich Vokalmusik war. Es liegt nahe, bei derartiger Verwendung der Motive auch hin und wieder, so weit es die Mittel erlauben, tonmalerische Phrasen zu verwenden; Riemann [8]) bringt eine solche aus Okeghems Messe »*pour quelque*

---

[1]) R. Hb. I [2], S. 306 ff.

[2]) Hausmusik aus alter Zeit Nr. 1.

[3]) R. Hb. I [2], S. 324 ff.

[4]) R. Hb. I [2], S. 308.

[5]) Ludwig, Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts. S. J. M. Bd. IV.

[6]) L. Wolff, Das musikalische Motiv 1891.

[7]) R. Hb. II [1], S. 123.

[8]) R. Hb. II [1], S. 230.

peine« auf die Worte »*et ascendit*«, wir haben schon eine Stelle aus Hobrecht zu dem Text »*suspiramus*« angeführt. Zweierlei stand der Tonmalerei damals hindernd im Wege: Erstlich bemühte man sich, alle Stimmen möglichst gesanglich und melodiös zu schreiben, so daß eine Begleitung im heutigen Sinne fehlte; zweitens mußte die strenge Diatonik der Kirchentöne beibehalten werden, die Verwendung chromatischer Tonfolgen war also ausgeschlossen. Bei der Übersicht über die tonmalerisch dargestellten Vorstellungen haben wir aber des häufigeren darauf hingewiesen, wie gerade die chromatische Tonfolge oft als musikalisches Abbild dienen muß, wie anderseits manche Tonmalerei nur als Begleitfigur oder Instrumentalfigur anwendbar ist. Man mußte sich also bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts auf die Illustration von Worten wie aufsteigen, absteigen, weinen, seufzen beschränken. Derartige Stellen haben wir schon erwähnt von Josquin, de Fevin[1]) und Pierre de la Rue[2]). Ähnliches findet man auch z. B. bei H. Isaac[3]) (ca. 1450—1517); in der Neuausgabe seiner Werke folgen sich S. 160 die Stimmen sehr bezeichnend nach, um die Worte »*ut fugiant a facie*« zu illustrieren; zu S. 217 bemerkt der Herausgeber: »Bei den Worten ‚*saepe expugnaverunt me ex iuventute mea*‘ überstürzen sich die Stimmen in raschen Tonleitern so, daß der ganze Satz wirklich einem in raschem Jugendmute dahinstürmenden Jüngling gleicht.«

Neben dieser kirchlichen Tonkunst blühte aber damals auch das weltliche mehrstimmige Lied. Hier tritt die Tonmalerei schon bedeutend mehr zutage, und zwar wesentlich unter Zuhilfenahme von klanglichen Analogien, was sich ja bei geistlichen Tonwerken durch die Heiligkeit des Orts vielfach verbot. So erwähnt Ambros[4]) vom Ende des 15. Jahrhunderts Frottolen (eine Art weltlicher Lieder), in denen das Zirpen der Zikade und das Miauen der Katzen (dies durch die Worte gnao, gnao) nachgeahmt werden. Der große venezianische Komponist A. Willaert (1490—1562) läßt, wie ebenfalls Ambros[5]) mitteilt, in seinen Villanellen das Lachen nachahmen, das Rufen der Gondelführer, ja die Barkarolenbewegung soll er schon angedeutet haben. Es entstand damals eine ganz neue Schule, die Verfasser der Programmchansons mit tonmalerischer Tendenz, die sich hauptsächlich an die Namen Matthias Hermann, Nicolas Gombert, Clément Jeannequin anschließt[6]). Darstellungen von Jagdszenen, Schlachtengemälden, Vogel-

[1]) A. III, S. 141 u. 212 und A. V, S. 208.
[2]) R. Hb. II [1], S. 287.
[3]) D. d. T. i. Ö. VII [1] (Rabl).
[4]) A. III, S. 493.
[5]) A. III, S. 528.
[6]) Siehe Genaueres bei R. Hb. II [1], S. 298 ff. u. 404 ff., ebenso Kl. Pr. M. S. 11 ff.

konzerten, Waschweiberklatschen waren jetzt an der Ordnung; und konnten die Späteren ihre Lehrer nicht mehr übertreffen, dann fügten sie deren Liedern wenigstens noch eine neue Stimme hinzu; so schrieb Cl. Lejeune eine fünfte Stimme zu Jeannequins *Chant de l'alouette* und *Chant du rossignol*[1]). Wie wir schon bei Besprechung der Nachahmung der Vogelstimmen bemerkten, beruht die Tonmalerei, die in dieser Schule geübt wurde, weit weniger auf einer wirklichen Nachahmung der dem Urbilde eigenen Tonhöhen, denn auf onomatopoietischen Wortbildungen; den Vögeln werden Silben wie »tar, tar, tu tu, pity tity« und Ähnliches in den Schnabel gelegt, »*alerme, ferelanfan, farariron*« müssen das Schlachtengetöse wiedergeben. Hin und wieder wird aber auch eine klangliche Analogie zu dann allerdings einfachen Tonmalereien benutzt; wir erwähnten schon früher die Darstellung des Kuckucksrufs bei Jeannequin; in den Schlachtengemälden versucht er die den Trompeten eigenen einfachen Fortschreitungen in die reine Quarte oder Quinte wiederzugeben; dann machen wir noch auf die Nachahmung des Hahnenrufs auf das Wort »*coquerico*« von Pierre Certon[2]) (1502—58) aufmerksam deshalb, weil diese Tonmalerei genau dem früher von uns aufgestellten Thema entspricht. Auch deutsche Komponisten sehen wir derart vorgehen: L. Senffl (ca. 1492—1555) ahmt in einem Lied den Klang der Glocken nach[3]), in Forsters zweitem Teil der »Kurtzweiligen Liedlein« findet sich eine Darstellung des Gänsegeschreis auf die Worte gick, gack und des Kuckuckrufs, die wir früher schon besprachen.

Diese Bewegung wirkte nun natürlich auch auf die Kirchenkomposition ein und trieb deren Verfasser zur reicheren tonmalerischen Ausschmückung an. Das zeigt sich an den Motetten Joh. Gabrielis[4]) (1557—1612) und Palestrinas[5]) (1526—94); in den Madrigalen[6]) des letzteren findet sich auch eine reiche Anwendung der Tonmalerei, ebenso in Jac. Handls »*Opus musicum*«, das wir schon erwähnten. Von diesem Komponisten kann man sagen, daß er kaum eine Gelegenheit zur Tonmalerei ungenutzt vorübergehen läßt; erscheinen Textphrasen wie »*orietur lux, cadunt, cum lacrymis*«, so geben sie ihm Anlaß zu den mannigfaltigsten, oft recht großartigen Tongemälden. Meist sind es also auch bei diesen Komponisten Bewegungsanalogien, wie bei Josquin und seiner Zeit, die zur Darstellung führen; eine öftere und reichere Anwendung bezeichnet hier den Fortschritt.

---

[1]) A. III, S. 351.
[2]) Publ. Bd. XXIII, Nr. 14 (R. Eitner).
[3]) Ed. v. Wölfflin, Abh. II, S. 291 ff.
[4]) A. III, S. 640 ff. und Winterfeldt, a. a. O.
[5]) A. IV, S. 1—69, bes. S. 46.
[6]) Siehe P. Wagner, a. a. O.

Der gute Geschmack bewahrte diese Künstler und ließ sie nicht aus den Grenzen des rein Musikalischen herausgehen. Anders ging es besonders den Komponisten, die hauptsächlich das weltliche Lied, das Madrigal, pflegten. In diese letzte Hälfte des 16. Jahrhunderts fällt das Eintreten chromatischer Töne in die Musik. Die Musik war dadurch in den Stand gesetzt, bis dahin nicht dagewesene Effekte zu erzielen; elegantere Figuren und Koloraturen wurden ermöglicht, eine große Menge von Stimmungen konnte besser wiedergegeben werden. Solche Einführung chromatischer Töne fehlte also nie, wenn Worte wie »*dolor, tormenti*« im Texte auftraten. Orazio Vecchi (1551 bis 1605) malt in dem aus lauter Madrigalen bestehenden »Amphiparnasso«[1]) den Sturz vom Felsen, das Glockengeläute, den Schrei des Papageien; er versucht schon, musikalisch das Gebetsgemurmel der Juden wiederzugeben. Von dem *Contrapuncto bestiale* Banchieris berichteten wir schon; ein ähnliches Werk schrieb der Venezianer Kirchenkomponist G. Croce[2]) (1557—1609). Luca Marenzio (1550—99) und Carlo Gesualdo, *Principe di Venosa* (ca. 1560—1614), die bedeutendsten Madrigalisten, malten Stellen wie »*sospiri, precipitar, volo*« durch Passagen und Läufe; von Gesualdo sagt Ambros[3]): »Bei Worten wie ‚*piangere, dolor, morire*‘ usw. widersteht er selten der Versuchung, sie durch irgendeine harmonische Greueltat möglichst zu markieren.« Die weniger begabten Komponisten suchten nun natürlich das Fehlende durch äußere Ausschmückung zu ersetzen, wovon Ambros[4]) mehrfach Beispiele gibt, wie Capelli[5]), der in seinen 1617 erschienenen Madrigalen »alles nur eben Malbare in Musik malt.« Da ist es denn gar nicht erstaunlich, wenn auch im kirchlichen Stil die Tonmalerei um sich greift, und z. B. Ruggiero Giovanelli[6]) (1560—1605), der Nachfolger Palestrinas, die Fanfaren der Trompeten, das Dröhnen der Pauken, die Wellen des Meeres mit Menschenstimmen nachahmt. Der um 1600 von Florenz aus einsetzende Kampf gegen den Kontrapunkt richtete sich denn auch gegen diese Art der Tonmalerei; in dem 1581 von Vincenzo Galilei verfaßten Dialog heißt es unter anderem darüber[7]): »Vollends unsinnig und lächerlich ist die Art, mit welcher sie den Worten der Dichtung nach ihrer Behauptung gerecht werden; das Getöse der Trommeln, den Trompetenton ahmen sie nach; für

[1]) Publ. Bd. XXVI (R. Eitner).
[2]) A. III, S. 561.
[3]) A. IV, S. 198.
[4]) A. IV, S. 105.
[5]) A. IV, S. 446.
[6]) A. IV, S. 96.
[7]) A. IV, S. 309.

Worte wie Weinen, Lachen, Singen, Schreien, Lärmen, falscher Trug, harte Ketten, strenge Bande, rauher Berg, schroffe Klippe, grausame Schöne haben sie ihre malenden Phrasen.«

Galilei war ein Vorkämpfer derer, welche dem damals herrschenden Zeitgeschmack zufolge auch in der Musik die antike Kunst wiederzubeleben suchten. Man ging jetzt zu einer der bisherigen fast konträren Kompositionsart über; man schrieb für eine Singstimme mit Begleitung. Nach welchen Prinzipien man vorging, läßt sich aus Peris, des ersten Opernkomponisten, Vorrede zur Oper »Euridice« 1600 ersehen, in der er sagt[1]): »So gab ich nun acht auf jenen Wechsel des Tons und des Nachdrucks in der Stimme, der bei der Klage, der Freude und anderen ähnlichen Gemütsbewegungen uns eigen ist, ließ bei solchen Stellen die Unterstimme sich fortbewegen, minder oder mehr, nach Verhältnis der Größe der Leidenschaft, ließ sie unbeweglich ruhen zu wohl- oder übelklingenden Tonverhältnissen des Gesanges, bis die Stimme des Redenden, durch mehrere Töne sich fortbewegend, zu solchen Stellen gelangte, die in der gewöhnlichen Rede betont werden, und wo einem neuen Zusammenklang die Bahnen eröffnet sind.« Man sieht leicht, daß bei einer derartigen Kompositionsweise, wird sie streng durchgeführt, Tonmalerei ziemlich ausgeschlossen ist. In den Werken der an Peri sich anschließenden Florentiner Opernschule — zu ihren bedeutendsten Vertretern gehören noch Caccini und Marco da Gagliano[2]) — findet sich denn auch keinerlei malerische Verwendung der Musik. Caccini hat zwar eine Vorliebe für Koloraturen, die er häufig auf betonte Worte anwendet, als Tonmalerei ist dies aber nicht anzusehen.

Erst in der venezianischen Opernschule bedient man sich zur Erhöhung des musikalischen Ausdrucks sehr eingehend der Tonmalerei; hier sind besonders Monteverdi (1567—1643) und Cavalli (1600—76) zu nennen. Monteverdi war ein eifriger Verfechter der Einführung der chromatischen Töne in die Musik, was ihm manchen Streit zuzog. Er versuchte als einer der ersten, die Instrumente zur Charakterisierung zu benutzen. Außerdem war er aber bestrebt, sich immer neue Mittel zu einer tonmalerischen Wirkung zu verschaffen. In seiner ersten Oper »Orfeo« 1607 findet sich eine Stelle, in der er den aus der Kirche hallenden Orgelklang verbunden mit dem Glockengeläute ohne Furcht vor Dissonanzen realistisch wiedergibt[3]). In seinen späteren Werken tritt das Bestreben der Tonmalerei immer mehr hervor. Wir

---

[1]) Winterfeldt, J. Gabrieli II, S. 19.

[2]) Siehe Publ. X (R. Eitner).

[3]) A. IV, S. 559 (A. Heuß). Die Instrumentalstücke des Orfeo. S. J. M. Bd. IV, S. 175 ff. u. Publ. II, S. 141.

erwähnten schon die Erfindung des Tremolos zur Darstellung des Zornes und des Pizzicato zur Darstellung der aneinanderrasselnden Helme im Combatimento 1638. In einer seiner letzten Opern »*Il Ritorno d'Ulisse*« finden sich gar so viele Tonmalereien — das Lachen, Zittern, Schweben —, daß Goldschmidt[1]), der dieses Werk eingehend bespricht, zusammenfassend sagt: »Es gibt aber kaum eine Seite der Partitur, in der nicht solche, entweder die Gesamtstimmung, oder, wie weit häufiger, nebensächliche Dinge treffende Charakteristiken oder Tonmalereien nachweisbar wären. Zuweilen ungemein glücklich, heben sie doch nicht selten einen Nebenvorgang oder einen nur sekundären Affekt zu stark hervor, so daß er aus dem Rahmen des Gesamtbildes störend hervortritt. Ja selbst von dem Vorwurf, einzelne Worte (wie *scherzando*) hervorzuheben nach alter madrigalesker Weise, ist Monteverdi nicht freizusprechen.« Ähnliches wie von Monteverdi ließe sich auch von Cavalli sagen; wir brachten schon von ihm die *Symphonia navale*, die Koloratur auf »*fiamelle*«; überhaupt dient bei Cavalli die Koloratur, ganz im Gegensatz zu Caccini, meist zur Charakteristik. Im übrigen möchten wir auf Ambros[2]) und Goldschmidt[3]) verweisen. Von einem dritten venezianischen Opernkomponisten M. A. Cesti (1620—69) liegen mehrere Werke im Neudruck[4]) vor, in denen sich tonmalerische Phrasen zur Darstellung des Trompetenklangs, des Wellenschlags, des Aufsteigens u. Ä. häufig finden.

Bei All. Scarlatti (1650—1725), dem Begründer der Neapolitanischen Opernschule, der dritten in Italien, scheint den vorliegenden Proben[5]) zufolge die Tonmalerei nur eine sehr untergeordnete Rolle gespielt zu haben; sein Bestreben richtete sich mehr auf eine formale Festsetzung der Opernformen (der Arien und Ouvertüre) und auf die Komposition gesangvoller Melodien. Hieraus erklärt sich die bei seinen Nachfolgern auftretende Ausartung des Gesanges, die in der Schwierigkeit von Koloraturen und Melismen das alleinige Heil sahen. Diese Koloraturen wurden dann auch hin und wieder zur Tonmalerei verwendet, ja es bildeten sich ganze Arien, ein im Text gegebenes Bild zu illustrieren. Wir wollen hier einige Stellen aus der Oper »Fetonte«[6]) des Neapolitaners Jomelli (1714—74) erwähnen; Jomelli war von 1753—69 in Stuttgart tätig. Gleich in der ersten Szene hat die zweite Violine eine

[1]) H. Goldschmidt, *Monteverdis Ritorno d'Ulisse.* S. J. M. IV, S. 671 u. IX, S. 570.
[2]) A. IV, S. 619 ff.
[3]) H. Goldschmidt. Cavalli als dramatischer Komponist. Monatshefte für Musikgeschichte 1893.
[4]) Publ. Bd. XII (R. Eitner). D. d. T. i. Ö. III 2 u. IV 2 (G. Adler). A. IV, S. 654 ff.
[5]) Publ. Bd. XIV.
[6]) D. D. T. 32—33 (H. Abert).

Wellenfigur, denn Clymene ruft ja ihre Mutter, die Herrscherin der See an. Diese Figur weicht erst, wenn im zweiten Allegro der Symphonie der Einsturz des Tempels musikalisch wiedergegeben ist. Die Arie der zweiten Szene besteht aus folgenden vier Textphrasen:

1. Ruhig, in heimlicher Glut brennt das Feuer und schwach erscheint sein flackernd Leben,
2. fehlt ihm der Atem des Windes, erweckt es keine Furcht;
3. doch wenn erwacht am Himmel grausam und wild die Windsbraut;
4. verderbensvoll, entsetzlich erhebt sich dann seine Wut.

Jede dieser Phrasen erhält ein musikalisches tonmalerisches Thema, und durch Aneinanderreihung dieser und mehrfache Wiederholung entsteht dann die ganze Arie. Arien, in denen nicht so viele Bilder nebeneinander gereiht werden, bieten die Szenen 7 der ersten und 4 der dritten Abhandlung. Außerdem ist noch Szene 6 der dritten Abhandlung zu erwähnen, die wohl den ersten musikalischen »Feuerzauber« enthält (Notenbeispiel 53). Diese Art der Tonmalerei, die lediglich durch das Textwort bedingt war und sich häufig an zufällig vorkommende und nebensächliche Ausdrücke anlehnte, war damals überhaupt sehr beliebt. Über ihre Verwendung in Oratorien und Kirchenmusiken wollen wir später berichten. Wir erinnern hier noch an R. Keiser, den berühmten Hamburger Opernkomponisten; viele tonmalerische Stellen von ihm haben wir schon erwähnt. Ist auch bei ihm noch auszusetzen, daß er sich häufig durch Nebensächliches zur Tonmalerei anregen ließ, so behält er doch in der Mehrzahl der Fälle bei der Komposition einer Arie ein Thema bei, reiht also nicht mehrere wortmalende Phrasen aneinander. Dafür wiederholt er allerdings die einzelnen Textphrasen, wie es damals überhaupt Gebrauch war, unerträglich oft. Ähnliche Stellen finden sich auch bei den in Italien gebildeten deutschen Komponisten J. A. Hasse[1]) (1699—1783) und C. H. Graun[2]) (1701—59), die in ihrer Musik ganz der Neapolitanischen Schule angehören. Auch bei der französischen Oper, in der seit Lully (1633—87) Chor und Ballet eine Hauptrolle spielten, scheint die Tonmalerei nicht von Bedeutung gewesen zu sein, nur J. Ph. Rameau (1683—1764) scheint, unterstützt durch eine reichere Anwendung der Harmonik und der Instrumentaleffekte, zu einer vermehrten Anwendung der Tonmalerei in ähnlichem Sinne wie die oben erwähnten deutschen und italienischen Komponisten gekommen zu sein[3]). Eine ganz neuartige Verwendung der Tonmalerei zeigt uns nun der Reformator der Oper Chr. W. Ritter von

[1]) D. D. T. 20 (Schering).
[2]) D. D. T. 15 (Mayer-Reinach).
[3]) Rei. A. G. d. M. III, S. 18 ff.

Gluck (1714—87). Wir haben schon früher die tonmalerischen Figuren der Arie des Orpheus: »*Che puro ciel*«, der Arie des Orest: »Die Ruhe kehrt zurück« und der Arie der Armide erwähnt. Diese Figuren bleiben die ganzen Arien hindurch dieselben, trotzdem Gluck im Streben nach dramatischer Wahrheit die Textworte nur sehr selten wiederholt. Die malende Musik ist also hier so gewählt, daß sie einesteils gewissermaßen als Hintergrund der ganzen sich abspielenden Szene gedacht werden kann, andernteils auch rein musikalisch wertvoll ist und ohne Anlehnung an einen Text bedeutungsvoll erscheint. Auch in den Begleitungen zu den Rezitativen tritt ein solches Streben nach Einheitlichkeit hervor; wird, vielleicht in Anlehnung an die ersten Textworte, ein musikalisches Motiv gebildet, so bleibt dies das ganze Rezitativ hindurch bestehen; wir führen als Beispiele an: das Rezitativ der Armide, wenn sie Rinaldo töten will, das Rezitativ Agamemnons, in dem er das Zischen der Furien zu vernehmen glaubt, das Rezitativ des Kalchas »Es verzehrt sich der Holzstoß«, in welchem eine Figur auftritt, die recht wohl in Anlehnung an die Vorstellung des wehenden Windes entstanden sein kann. Diese Art der Verwendung der Tonmalerei weist schon auf die Methode der späteren sogenannten Romantiker in der Musik hin; die Klassiker dagegen haben diese Tonmalerei kaum gekannt, wie wir weiterhin ausführen werden [1]).

Wir wenden uns jetzt wieder um umgefähr drei Jahrhunderte zurück und suchen die Stellung der Tonmalerei in der Instrumentalmusik bis zu J. S. Bachs Zeiten zu bestimmen. Die älteste uns bekannte Instrumentalmusik ist für die Laute; Heuß [2]) und Ambros [3]) berichten uns von Schlachten für die Laute aus den Jahren 1529 und 1536. Tappert [4]) bringt zwei Schlachtengemälde für dasselbe Instrument aus den Jahren 1605 und 1620; in dem zweiten (Nr. 58) derselben werden die Trombe, Tamburi und anderes nachgeahmt; das erste dagegen (Nr. 51) ist nur eine Übertragung eines Jeannequinschen Chores für die Laute, ein Verfahren, welches damals sehr beliebt war. Auch für mehrere Instrumente wurden nun bald tonmalerische Musikstücke geschrieben. So erwähnt Heuß an derselben Stelle ein instrumentales Schlachtenstück vom Jahre 1550, das älteste, welches ihm bekannt sei, dann solche von A. Gabrieli und A. Padofano vom Jahre 1590. Hier sind auch die venezianischen Opernsymphonien und Ritornelle zu erwähnen; man hat sie Programmsymphonien genannt, weil sie in ihrem motivischen oder Stimmungsgehalt auf den Inhalt der Oper, der sie vorangehen,

[1]) Vgl. dazu auch Bulthaupt, Dramaturgie der Oper Bd. I, S. 67.

[2]) Heuß, Venet. Opernsymphonien. S. J. M. Bd. IV, S. 460.

[3]) A. III, S. 515.

[4]) Sang und Klang aus alter Zeit, 1906.

hinweisen; wir erinnern auch an die *Symphonia navale* Cavallis und das besprochene Ritornell aus Monteverdis Orpheus.

Claudio Merulo und Gir. Frescobaldi (1583—1645), die Meister, welche Orgelspiel und -stil ausbildeten, hatten darin ein solch weites Arbeitsfeld, daß sie sich mit tonmalerischen Versuchen nicht abgaben. Einem ihrer Zeitgenossen, A. Banchieri, dem schon erwähnten Verfasser des *Contrapuncto bestiale*, schreibt Ambros [1]) die erste Schlachtenmusik für Orgel zu. Allgemeiner wurden derartige Bestrebungen erst, als die technische Beherrschung der Instrumente gestiegen war, besonders nachdem sich der Klavierstil vom Orgelstil getrennt hatte. Dies geschah hauptsächlich durch J. J. Froberger († 1667), den Schüler Frescobaldis; Froberger schrieb denn auch mehrere Tokkaten, Ricercares, richtige Programmstücke [2]), in denen gelegentlich eine Tonmalerei vorkommt, das Aufsteigen in den Himmel, das Glockengeläute. Ähnliche Stücke, allerdings unter einer viel reicheren Zuhilfenahme der Tonmalerei, rühren von den englischen Virginalspielern her. So wird uns von einem Schlachtstück von W. Byrd (1543—1623) berichtet [3]); wir haben schon früher eine Phantasie von John Munday († 1630) erwähnt, deren Teile die Überschriften tragen: *faire wether, lightning, thunder, calme wether, a cleare day;* die vier ersten Überschriften kommen mehrfach vor, *a cleare day* beschließt das ganze Stück.

Ähnlich wie mit der Klaviermusik ging es auch mit der Violinmusik; erst nachdem eine gewisse technische Fertigkeit erreicht war, wagte Farina 1626 allerhand tonmalerische Kunststücke, wobei er allerdings, wie wir sahen, zu ganz unkünstlerischen Mitteln griff. Ähnliches wird von Walter 1628 berichtet [4]). H. F. Biber [5]) (1644—1704) versuchte in zwölf seiner Violinsonaten musikalische Darstellungen gewisser Szenen aus der Bibel, die durch vorgedruckte Kupferstiche bezeichnet werden; aber nur in zwei Sonaten läßt sich von Tonmalerei sprechen; in Sonate XII imitiert die Violine zur Darstellung der Himmelfahrt Christi das Trompetengeschmetter und die Fanfaren, als wenn es sich um den Empfang einer Fürstlichkeit am Salzburger Hofe handele, wie der Herausgeber der Denkmale bemerkt; in Sonate XIII — Ausgießung des heiligen Geistes — könnte man an eine Darstellung oder Andeutung des Gebets, des Sturmes, der Feuerzungen denken.

Ähnliches wie von den meisten Sonaten Bibers gilt auch von den

---

[1]) A. IV, S. 714.

[2]) Kl. Pr. M. S. 25 ff.

[3]) Kl. Pr. M. S. 23.

[4]) D. d. T. i. Ö. V 2, S. XI.

[5]) D. d. T. i. Ö. V 2 (G. Adler), XII 2 (E. Luntz).

mit Überschriften versehenen *Concerti grossi* G. Muffats[1]) (1645—1704); tonmalerisch überträgt dann, wie früher erwähnt, Muffat in Klavierstücken das Hämmern des Schmiedes in die Musik. Damit war er ein Vorgänger des Franzosen F. Couperin (1668—1733), der allen seinen Klavierstücken charakteristische Überschriften zu geben suchte; manche von ihnen wurden zweifellos durch die Tonmalerei bedingt. Hier gelingt besonders gut die Darstellung solcher Vorwürfe, bei welchen die damals beliebten Fiorituren und Verzierungen angebracht sind; wir erinnern an *le gazouillement, rossignol en amour* usw. Die meisten der Überschriften stehen aber unseres Erachtens in gar keiner Beziehung zu der zugehörigen Musik und werden wohl hervorgerufen sein, wie auch Klauwell[2]) meint, durch die Praxis der altfranzösischen Komponisten, ihre Ballets mit Namen zu versehen, die ihnen, wie auch unseren heutigen Walzern, als Aushängeschild dienen. Nachfolger Couperins waren J. Ph. Rameau und Cl. Daquin[3]) (1694—1772). Allen diesen an tonmalerischer Kraft überlegen zeigte sich J. Kuhnau in den biblischen Historien. Alle Gattungen der Tonmalerei zieht er zu Hilfe, um einen möglichst charakteristischen musikalischen Ausdruck des gestellten Programms zu erzielen. Durch den Einfluß dieses Werks ist dann wohl die Entstehung des musikalischen Kalenders für das Jahr 1748 von Greg. J. Werner (1695—1766) mit seinen häufig komischen Tonmalereien zu erklären, den Klauwell[4]) eingehend bespricht. Ja sogar J. S. Bach hat, zweifellos angeregt durch Kuhnau, zwei programmatische Klavierstücke verfaßt: das »*Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletissimo*« mit der Fuge über das Postillonthema, und die Sonate in D-dur mit der Schlußfuge über das Hennengackern und den Kuckucksruf; freilich nehmen sich diese Beispiele unter der Unzahl der anderen Werke Bachs merkwürdig aus und verdanken ihr Entstehen wohl mehr besonders humorvollen Stunden als dem Bestreben, die Musik nach der darstellenden Seite hin zu entwickeln.

Bevor wir uns zu einer Besprechung der Vokalmusik des 18. Jahrhunderts, und zwar hauptsächlich der geistlichen wenden, da wir die Oper vorweggenommen haben, wollen wir eine besondere Gattung derselben, deren Ursprung weit zurückreicht, erwähnen, die Passionsspiele. An gewissen Stellen hatten sich in ihnen dort, wo der Text es nahelegte, feststehende Tonmalereien eingebürgert, die nicht fehlen durften; so traten bei den Worten: »*et cum eo alios duos hinc et hinc*« aus dem Chor zwei Solostimmen hervor, um die zwei Schächer zu

[1]) D. d. T. i. Ö. XI [2] (E. Luntz).
[2]) Kl. Pr. M. S. 31.
[3]) Kl. Pr, M. S. 57.
[4]) Kl. Pr. M. S. 59 ff.

versinnlichen, das sinkende Haupt Jesu und die Worte: »sie fielen zu Boden« wurden durch absteigende Tonfolgen markiert, und das Krähen des Hahnes wurde möglichst deutlich wiedergegeben. Eine Menge derartiger Beispiele finden sich in einem Werke Kades [1]), wir haben schon solche Stellen aus den Passionen von Sebastiani und Theile angeführt, und in den Rezitativen der Bachschen Passionen sind sie allgemein bekannt.

Mattheson (1681—1764), der berühmte Hamburger Musikkritiker, warnt zwar die Komponisten, sich in »den Wortlaut der Texte zu vergaffen« [2]). Trotzdem finden sich bei ihm Stellen, die uns heute nur verfehlt erscheinen können; so malt er in einer Passion [3]) das klopfende Herz, das Heulen, ja sogar den Regenbogen, mit dem der Evangelist die Geißelspuren auf dem Rücken des Heilands vergleicht, durch Arpeggien der Violinen. Ähnliche Stellen, wenn auch nicht so sehr am falschen Platze, enthalten die Kantaten Fr. W. Zachows [4]) (1663—1712), des Lehrers Händels, und G. Ph. Telemanns [5]) (1681—1767). Letzterer war schon zu seiner Zeit als Tonmaler berühmt und berüchtigt; wir wollen hier einige Sätze einer Hamburger Kritik über ihn mitteilen [6]): »... und welches ein Hauptfehler in allen seinen Werken ist, den er den Franzosen abgelernt hatte, er war so sehr in die musikalischen Mahlereyen verliebt, daß er sie nicht selten ganz widersinnig anbrachte, an einem mahlerischen Worte oder Gedanken kleben blieb, und darüber den Affekt des Ganzen vergaß; daß er in Spielwerke verfiel und Dinge malen wollte, die keine Musik ausdrücken kann.« In seinen Kantaten läßt sich ebenso, wie wir früher bei Jomelli gezeigt haben, leicht die wortmalerische Entstehung mancher Arien zeigen. Man sehe nur die Arie des Unglaubens aus dem Tag des Gerichts (S. 9 der Neuausgabe), wo jeder Teil des Satzes »Fürchtet nur des Donnerers Schelten, verlöschende Sonnen und stürzende Welten! Zittert im Staube; wir steigen empor« ein tonmalerisches Motiv erhält, durch deren Aneinanderreihung und öftere Wiederholung dann der erste Teil der Arie entsteht (Notenbeispiel 46). Zu ähnlichen Beobachtungen geben die Arie der Vernunft »Des Sturmes Donnerstimmen schallen« und der Chor »Es rauscht« aus demselben Werke Anlaß, ebenso die Arie »Ich walle im Meere« aus der Kantate »Ino«. Daß in den Rezi-

---

[1]) Kade, Die ältern Passionsmusiken bis zum Jahre 1631, 1893.

[2]) Caspari, Gegenstand und Wirkung der Tonkunst nach Ansicht der Deutschen im 18. Jahrhundert, S. 27, Erlangen 1903.

[3]) Rei. A. G. d. M. III, S. 74 ff.

[4]) D. D. T. 41—42 (M. Seiffert).

[5]) D. D. T. 28 (Schneider).

[6]) a. a. O. S. LV.

tativen eine ausführliche Malerei nicht fehlt, versteht sich von selbst. Im übrigen läßt sich sagen, daß es Telemann hin und wieder sogar gelingt, recht treffende und lebendige Situationsmalereien zu schaffen, wovon z. B. der obenerwähnte Chor »Es rauscht« Zeugnis ablegt.

Telemann vernachlässigte also über der Freude an der Tonmalerei häufig das Musikalische, ein Fehler, der vielleicht mit zu seinem frühen und endgültigen Vergessen geführt hat, trotzdem er seinerzeit hochberühmt war, ein Fehler, der sich bei seinen ungleich bedeutenderen Zeitgenossen J. S. Bach (1685—1750) und G. Fr. Händel (1685—1759) kaum je findet. In den Rezitativen, besonders bei Bach, erscheint allerdings sehr oft das Ausmalen einzelner Worte und Textphrasen; wir erinnern an die hierhin gehörigen Stellen der Passionen, an das Rezitativ »Mein Wandel auf der Welt ist einer Schiffahrt gleich« der Kantate »Ich will den Kreuzstab gerne tragen« (Nr. 56), in welchem das Wellenmotiv verschwindet, wenn es heißt: »So tret ich aus dem Schiff in meine Stadt«. Die Methode, welche Bach in den Arien und Chören mit tonmalerischer Tendenz einschlägt, läßt sich am besten an einem Beispiel auseinandersetzen. Wir nehmen als solches die Arie »Schweig aufgetürmtes Meer, verstumme Sturm und Wind« der Kantate »Jesus schläft« (Nr. 81); die auftretenden Läufe, die thematisch verwandt werden, sollen die Wut des Meeres wiedergeben; der erste Teil der Arie wird nun durch fortwährende Wiederholung des oben angegebenen Satzes gebildet; der zweite Teil hat ebenso zum Texte: »Dir sei dein Ziel gesetzet, damit mein auserwähltes Kind kein Unfall je verletzet«; die im ersten Teile auftretenden tonmalerischen Läufe werden auch jetzt, wenn auch nicht mehr so stürmisch, beibehalten, wodurch die Einheit der ganzen Arie gewährleistet wird. Ähnliche Beispiele sind die Arie »Wir zittern und wanken« der Kantate »Herr, gehe nicht ins Gericht« (Nr. 105), in welcher die Violinen das Zittern darstellen, und zwar die ganze Arie hindurch, dann die erste Arie der Kantate 81, in der gewisse Motive, die recht wohl das Seufzen des Hoffnungslosen wiedergeben können, fortwährend ertönen. Sehr häufig unterscheiden sich aber die textlichen Grundlagen der beiden Arienteile so sehr voneinander, daß dies Verfahren nicht beibehalten werden kann; dann erhalten die beiden Teile eine gänzlich verschiedene Musik, so daß meist nur einer von den beiden Teilen tonmalerisch ist, die Teile einen musikalischen Zusammenhang nicht mehr haben. So sind gebaut die Arie »Seligster Erquickungstag« der Kantate »Wachet, betet« (Nr. 70), die Arie »Sende deine Macht von oben« der Kantate »Erhalt uns Herr« (Nr. 126), und die erste Arie der Kantate »Siehe ich will viel Fischer aussenden« (Nr. 88). In der letzteren setzt Bach den Textphrasen entsprechend eine Barcarole und ein Jagdlied hintereinander;

um die vollständige musikalische Form zu erhalten, werden die Sätze des Textes, wie in allen angeführten Stellen, fortwährend wiederholt. Dasselbe wie von Bach gilt auch von Händels Oratorien; »Israel in Ägypten« enthält zur Schilderung der zehn Plagen mehrere Chöre, die hier zu erwähnen sind; dann sind tonmalerisch der Mittelteil der Arie »Wer mag den Tag seiner Zukunft erleiden« und die Arie »Warum entbrennen die Heiden« aus dem Messias. Von der besprochenen Tonmalerei der allerdings zeitlich späteren Reformopern Glucks unterscheidet sich die Tonmalerei Bachs und Händels dadurch, daß sie bei Gluck als Untergrund eines längeren, selten wiederholten Textes dienen muß, die Musik tritt also an Bedeutung hinter das Wort zurück, während bei den beiden anderen Meistern der Text Anlaß zu tonmalerischen Themen gibt, diese aber dann nach rein musikalischen Gesichtspunkten unter fortwährender Textwiederholung durchgeführt und verarbeitet werden.

Fast zu gleicher Zeit mit dem Gluckschen Reformwerk erstand für die Oper eine andere Gattung, das Melodram, als dessen Schöpfer J. J. Rousseau gilt. In Deutschland hatten den meisten Erfolg die in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts geschriebenen Melodrame von Georg Benda (1722—95). Text und Musik ertönen nur selten zusammen, sondern die einzelnen Textphrasen werden auf vom Orchester angehaltene Akkorde gesprochen, und die vorhergehenden und nachfolgenden Orchesterphrasen suchen dann diese Worte zu illustrieren. Ist dies auf tonmalerischem Wege möglich, so geschieht es natürlich; in dem Melodram »Ariadne« finden sich auf solche Weise dargestellt: die aufsteigende Sonne, der brüllende Löwe, das Brausen des Waldes, das Heulen des Sturmes usf. Man sieht aus diesem Prinzip leicht ein, daß eine musikalische Einheit kaum vorhanden sein kann, die denn auch durch mehrfach wiederkehrende Motive nicht gerettet wird.

Einen großen Einfluß hat jedenfalls die Bendasche Musik auf viele und bedeutende Komponisten der damaligen Zeit gehabt. So sagt Landshoff[1]) in seiner Biographie Zumsteegs (1760—1802): »Zumsteeg sucht das Bendasche Prinzip auf ein lyrisches Gedicht zu übertragen. Das Gedicht erscheint durch eine solche Behandlung zerstückelt. So wird der Gesang gänzlich zur Nebensache. Die Worte scheinen nur den Anlaß für eine reichere Ausgestaltung des gänzlich selbständigen instrumentalen Teils geben zu sollen«. Ossians Sonnengesang und Morgenfantasie, die sich ebenfalls bei Landshoff finden, bieten eine große Anzahl von Beispielen. Zumsteeg läßt hier also nicht rezitieren, sondern er läßt die Worte singen.

---

[1]) L. Z. S. 124 ff.

Ähnliches gilt auch von den Rezitativen der beiden zu Ende des 18. Jahrhunderts geschriebenen Oratorien J. Haydns (1732—1809), der Schöpfung und den Jahreszeiten. In den Arien und Chören wendet Haydn die Tonmalerei auf die mannigfachste Weise an; so gibt er in dem Chor »Ach, das Ungewitter naht« der Jahreszeiten ein einheitliches Musikstück, in dem der Donner kracht, die Blitze flammen, der Wind braust, das ganze ein großartiges Tongemälde; hierhin gehört auch der Chor der Spinnerinnen aus demselben Werke. An anderen Stellen läßt sich Haydn durch die einzelnen Textphrasen anregen; jede Phrase sucht er tonmalerisch zu interpretieren, durch Wiederholung des Textes erhält er größere Sätzchen und deren Aneinanderreihung ganze Arien; Beispiel hierzu ist die Arie »Auf starkem Fittich schwinget sich« aus der Schöpfung. Endlich durchbricht Haydn die Arienform des öfteren ganz, um, wie Zumsteeg, einzelne Worte tonmalerisch darstellen zu können, so daß gewissermaßen die Arie von Rezitativsätzchen unterbrochen erscheint; hier erwähnen wir die Arie »Seht auf die breiten Wiesen hin« und das Terzett »Die düsteren Wolken trennen sich« aus den Jahreszeiten; in der ersten malt Haydn den Spürhund, das aufsteigende und tot zu Boden fallende Rebhuhn, den Schuß, in dem zweiten den Ruf der Wachtel, das Zirpen der Grille, das Quaken des Froschs. In seinen Instrumentalkompositionen hält sich Haydn von der Tonmalerei fern, selbst in den Orchestersätzen zu seinen Oratorien.

In der Jugend ebenfalls von Benda beeinflußt war auch W. A. Mozart (1756—91); dies zeigen die beiden Werke »Thamos, König von Ägypten« und »Zaide«. Aber Tonmalerei findet sich auch in ihnen wenig; wir haben früher schon die Arie des Osmin aus Zaide erwähnt, in deren Thema das Lachen nachgeahmt wird; im übrigen erinnert diese Arie an die Art, wie Bach die Tonmalerei benutzt. Weitaus die Mehrzahl der Tonmalereien Mozarts finden sich in der Oper »*Cosi fan tutte*«. Hier stellt Mozart dar: das Klopfen des Herzens, das Säuseln des Windes, das Wüten des Sturmes, meist in ganz kleinen Sätzchen oder unter mehrfacher Textwiederholung. An sonstigen musikalischen Darstellungen wäre nur noch das Instrumentalsätzchen aus Don Juan zu nennen, welches den Kampf Don Juans und des Komturs begleitet. Sonst finden sich weder in den Hauptopern, noch in den Instrumentalwerken Mozarts, ebenso wie bei Haydn, tonmalerische Darstellungen.

Dies ist um so merkwürdiger, als gerade von der Mitte des 18. Jahrhunderts programmatische Bestrebungen sich geltend machten, und zwar hauptsächlich solche, bei denen die Tonmalerei eine große Rolle spielte. Thayer[1]) berichtet uns von einer großen Anzahl von

[1]) Thayer, Beethoven III, S. 252.

Instrumentalschlachten der damaligen Zeit; weitere Stücke, Gewitter- und Jagdszenen erwähnt Klauwell[1]); L. Mozarts (1719—87) Schlittenfahrt für Klavier haben wir schon mehrfach genannt, ebenso Dittersdorfs (1739—99) Symphonien nach Ovids Metamorphosen, die ein allerdings schon weitergehendes Programm musikalisch zu realisieren versuchen. Ja, zu den berühmtesten seiner Zeit gehörte der Klaviervirtuose Abt Vogler (1749—1814), der in seinen Konzerten für Klavier und Orgel in der Aufführung von Gewittern, Schlachten und ähnlichen Szenen glänzte. Diese Art riß nun auch weiter in der Vokalmusik ein, ein Umstand, der mit die Verweltlichung der Kirchenmusik verschuldete. Einige derartige Stellen führt Reißmann[2]) von Cherubini (1760—1842) und Gossec (1734—1829) an.

In Beethovens Liedern treten des häufigeren Momente auf, wo ebenfalls eine nur das einzelne Wort malende musikalische Phrase ohne Rücksicht auf das Vorhergehende oder Nachfolgende Platz findet; so in dem Lied »Der Wachtelschlag« und »Aus Tiedges Urania«. Ähnliche Stellen finden sich in dem Chorwerk »Christus am Ölberg« und sogar im Schlußchor der neunten Symphonie, wo die beiden Sätze »Ihr stürzt nieder, Millionen« und »Über Sternen muß er wohnen« je ein tonmalerisches Thema erhalten, wie wir früher gezeigt haben. Hier läßt allerdings die außergewöhnliche musikalische Konzeption jedes Bedenken, wie man es bei den davor erwähnten Beispielen hat, schweigen. Schwerere Bedenken stehen aber der Stelle in der *Missa solemnis* entgegen, wo bei der »Bitte um inneren und äußeren Frieden« plötzlich eine Schlachtenmusik auftritt, die keinerlei motivischen Zusammenhang mit dem Vorigen aufweist. Von Beethovens Instrumentalmusik brauchen wir nur die Pastoralsymphonie zu erwähnen; wir glauben nachgewiesen zu haben, daß in dem Gewitter die Tonmalerei durchaus keine solch zentrale Stellung einnimmt, wie man gemeiniglich glaubt; in der Szene am Bach wurden die Begleitfiguren des Streichquartetts als tonmalerisch erwiesen, außerdem noch das Vogelterzett. Sehen wir uns die Stellung an, die Haydn, Mozart und Beethoven zur Tonmalerei einnehmen, so hat sich also ergeben: Ihre Instrumentalmusik, mit wenigen Ausnahmen, enthält sich der Tonmalerei ganz; Mozart und Beethoven benutzen sie auch in der Vokalmusik selten, alle drei aber schließen sich dann eng an das Textwort an und lassen nur selten eine andere Textphrase zu der Musik erklingen als diejenige, im Anschluß an welche die musikalische Darstellung ursprünglich erfunden ist.

---

[1]) Kl. Pr. M. S. 69 ff., S. 83 ff.

[2]) Rei. A. G. d. M. III, S. 208 u. 338 f.

Wir sind jetzt an dem Zeitpunkt angelangt, wo auch in der Musik eine sogenannte romantische Schule erscheint. Als Übergang von der klassischen zur romantischen Periode läßt sich dann F. Schubert (1797—1828) auffassen. In seinen Liedern findet sich eine Menge oft außerordentlich glücklicher Anwendungen der Tonmalerei. Hin und wieder malt er ja auch, wie wir es in Beethovens Liedern fanden, einzelne Worte aus, ohne auf den musikalischen Zusammenhang Rücksicht zu nehmen; z. B. in »Schäfers Klagelied« (Op. 3 I) deutet er Sturm und Gewitter durch Tremolo an, in »Der Jüngling auf dem Hügel« (Op. 8 I) ertönt bei Auftreten des Leichenzugs plötzlich die Totenglocke; allerdings bildet hier Schubert aus dem tonmalerischen Thema einen kleinen Satz. Im allgemeinen dagegen spielen tonmalerische Phrasen bei Schubert eine größere Rolle; sind sie gebildet vielleicht auch im Anschluß an ein einzelnes Textwort, so erhalten sie doch eine solche musikalische Bedeutung, daß sie einen ganzen Liedsatz oder ein ganzes Lied hindurch als musikalisches Fundament auftreten. Wir finden hier wieder, was wir früher bei Gluck festgestellt haben; allerdings ist der musikalische Reichtum Schuberts und anderer Romantiker bei weitem größer als der Glucks. Aus der angeführten Eigentümlichkeit der Schubertschen Tonmalerei, deren Wiederentdeckung wir ihm also zuschreiben müssen, ersieht man leicht, daß sie hauptsächlich in der Begleitung stattfinden wird; als treffendste Beispiele hierfür bieten sich: »Gretchen am Spinnrad« (Op. 2), dann die »Müllerlieder«, die wir schon früher besprachen, »Der Leiermann«, »Die Forelle«, »Der Schwager Kronos«, in dem man fortwährend das Getrappel der Pferde vernimmt, bis der in der Coda hinzutretende Hornruf einen machtvollen Schluß herbeiführt, und »Der Wachtelschlag«; beim Vergleich des letzteren mit der Beethovenschen Komposition erkennt man so recht den Unterschied der Behandlungsweise. In Fällen, wo derartige Tonmalereien zu sehr stören würden oder gar zu eintönig wirkten, verwendet sie Schubert nur bei einzelnen Textabschnitten, zugleich aber auch als Vor- und Nachspiel; hier erinnern wir an den Ruderschlag in dem Lied »Die Stadt« und an das Säuseln der Linde in »Der Lindenbaum«. Lieder, wo eine Tonmalerei auch in der Melodie liegt, sind: »Auf den Wassern zu singen« und »Letzte Hoffnung«. In dem Lied »Die junge Nonne« deuten die Tremolos auf den Sturm hin; indem aber zum Schluß des Liedes die tiefen Baßnoten seltener, die hohen häufiger ertönen, wird — also nur durch eine geringe Änderung des Anfangs — eine treffende Nachahmung der Klosterglocke erzielt.

In den Opern C. M. v. Webers (1786—1844), des ersten eigentlichen Romantikers, hat ihrem mystischen, märchenhaften Stoff zufolge

die Tonmalerei große Bedeutung. Von Szenen, wo eine Tonmalerei wesentlicher Bestandteil ganzer Arien ist, erwähnen wir: »Das Meermädchenlied«, den ersten »Elfenchor« und den Sturm aus dem »Oberon«; in die Arie »Ozean, du Ungeheuer« derselben Oper spielt auch die Darstellung des erst heftigen, dann sich abschwächenden Sturmes hinein; ebenfalls gehören hierhin die Jagdchöre und die Verspottung des Max aus dem »Freischütz«. In dem Rezitativ »So einsam bangend« aus »Euryanthe« tritt eine Figur auf, die recht wohl geeignet ist, das Schmeicheln der Eglantine wiederzugeben; diese Figur wiederholt sich in dem Rezitativ an verschiedenen Stellen; ähnlich werden auch in der Szene »Nein länger ertrag ich nicht« aus dem Freischütz die tonmalerischen Figuren zu »Wenn sich rauschend Blätter regen« durch frühere gleiche Figuren vorbereitet; an solchen Stellen ist die Tonmalerei also auch rein musikalisch motiviert. An anderen Stellen dagegen, besonders wo Vorgänge auf der Bühne musikalisch dargestellt werden, setzt Weber unvermittelt kleine musikalische Sätzchen hin, die ohne Zusammenhang mit dem übrigen durch die Bewegung auf der Bühne verständlich und motiviert werden; wir denken hier an die Darstellung der Schlange und der Quelle in der »Euryanthe« und an die aneinandergereihten tonmalerischen Sätzchen der Wolfsschluchtszene im Freischütz.

Was wir oben bei Schubert und Weber schon fanden, daß die tonmalerischen Figuren auch rein musikalisch durch motivischen Zusammenhang mit dem übrigen in ihrer Bedeutung gehoben werden, das ist bei den auf sie folgenden Romantikern, bei F. Mendelssohn (1809—47) und R. Schumann (1810—56) fast ausschließlich der Fall; gelegentliche kleine Wortmalereien sind nur Ausnahmen. In den Chören des »Elias« finden sich viele Motive, die, ursprünglich an ein Textwort tonmalerisch anknüpfend, doch den ganzen Chor hindurch beibehalten werden; wir führen an die Chöre »Feuer fiel herab«, »Wasserströme erheben sich«. Überhaupt ist es unseres Erachtens ein nicht unwesentliches Zeichen der Romantiker, daß sie, neben der Gefühlsverinnerlichung, die man ihnen zuschreibt, gerade solche Vorwürfe nehmen, bei denen sich interessante Situationsschilderungen ergeben. Bezeichnend für Mendelssohn und Schumann ist dann, daß sie derartige Bilder immer im Rahmen der strengen von den Klassikern übernommenen Formen geben. Zum Beweise dienen hier alle die Elfen- und Genienchöre aus R. Schumanns »Rose Pilgerfahrt« und »Paradies und Peri«, dann der Gesang des Pater Ekstaticus aus »Faust«, dessen Begleitung durch die Idee des langsamen Auf- und Niederschwingens bedingt erscheint. Dann sind hier mehrere seiner Lieder zu erwähnen, wie »Der Nußbaum«, »Schöne Freude«, »Der

Soldat«, »Husarenabzug« und das Melodram »Der Heideknabe«. Auch diejenigen seiner mit Überschriften versehenen Klavierstückchen, zu deren Entstehung oder Benennung tonmalerische Rücksichten beitrugen, geben meist in Liedform kleine einheitliche Musikstücke. Die großartigsten derartigen instrumentalen Darstellungen in fester Form sind zweifellos die Ouvertüren F. Mendelssohns: »Sommernachtstraum«, »Fingalshöhle«, »Die schöne Melusine« und »Meeresstille und glückliche Fahrt«. Was also diese Darstellungen auszeichnet, ist, daß sie auch rein musikalisch verständlich und motiviert sind; wird dem Hörer aus irgend welchem Grunde der Zusammenhang der Musik mit der Vorstellung nicht bewußt, so geht ihm an dem wirklichen Verständnis der Musik nichts Wesentliches verloren. Somit bilden die Romantiker geradezu einen Gegensatz zu einer Richtung, die sich an R. Wagner (1813—83) und H. Berlioz (1803—69) anschließt.

Wir wollen schon hier bemerken, daß sowohl diese Komponisten wie auch ihre Nachfolger eine Reihe ausgeführter Tongemälde geschaffen haben, wobei ihnen die immer weiter verfeinerte Instrumentationskunst gute Dienste leistete; wir erwähnen Vorspiel und Feuerzauber aus der Walküre, das Spinnlied aus dem Fliegenden Holländer von R. Wagner, die Traumfee Mab aus Berlioz' Romeo und Julie, die *Danse macabre* von Saint-Saëns, einzelne Teile der symphonischen Dichtungen von F. Liszt (1811—86). Eine ganz neuartige Anwendung der Tonmalerei wird aber bedingt durch das von Wagner in die Oper, von Berlioz in die Instrumentalmusik eingeführte Leitmotiv. Einzelne der Leitmotive in dem Ring des Nibelungen, dem hauptsächlich hier in Betracht zu ziehenden Werke, sind zweifellos als tonmalende erdacht; wir erinnern an das Schmiedemotiv, an das Wurm- und Riesenmotiv, an das Logethema. Dadurch, daß diese Motive in der Instrumentalbegleitung immer dort auftreten, wo der Text die Vorstellung erwähnt, entsteht wieder eine Ausmalung einzelner Worte, allerdings in etwas anderem Sinne, als wir es einerseits bei den deutschen Nachahmern der Italiener und Franzosen (Hasse, Telemann), anderseits bei den Klassikern gefunden haben. Eine genauere Besprechung der Durchführung der Wagnerschen Leitmotive findet sich in der Abhandlung von L. Wolff [1]).

Wir glauben nachgewiesen zu haben, daß die musikalischen Bildungen, welche der von uns definierten Tonmalerei angehören, die einzigen sind, die einen Zusammenhang mit Vorstellungen, der nicht ganz willkürlicher Art ist, erkennen lassen. Die meisten der in der modernen Programmmusik auftretenden Leitmotive und Bildungen sind

---

[1]) L. Wolff, Das musikalische Motiv 1891, S. 165—200.

jedenfalls nicht derart; anderseits ist es unmöglich, aus gewissen Veränderungen eines Motivs, welches als Bild irgend einer Vorstellung dient, auf bestimmte Änderungen der Vorstellung zu schließen. Damit scheint uns gezeigt, auf welche Schwierigkeiten, ja Unmöglichkeiten eine Musik stoßen muß, die, wie die moderne Programmmusik, in der Darstellung von Vorgängen und Geschehnissen einen wesentlichen Bestandteil sieht. Eine genauere Besprechung erübrigt sich durch das schon häufig zitierte Werk Klauwells, sie liegt auch keineswegs im Rahmen unserer Aufgabe.

Die Tonmalerei wird neuerdings, unterstützt durch das nötigenfalls noch ergänzte moderne Orchester, so verwandt, daß man eine große Realistik erstrebt. Man vergleiche da z. B. den Sturm aus der symphonischen Dichtung »*Les Préludes*« von F. Liszt mit dem Gewitter aus Beethovens Pastorale. Auch eine Einführung tonmalerischer, äußerst realistischer Phrasen ohne den geringsten musikalischen Zusammenhang findet statt; wir erinnern an das Kindergeschrei und die Uhr aus der »*Sinfonia domestica*«, an das Stöhnen und Ächzen der Salome, an die Windmaschine aus dem »Don Quixote« von R. Strauß. Ist das Erzielen einer größtmöglichen Realistik, sei es mit Hilfe eigens konstruierter Maschinen oder besonderer Spielarten und Effekte der Instrumente, wirklich ein künstlerisches Ziel, dann wüßten wir allerdings eine noch künstlerischere, weil realistischere Darstellung des Kindergeschreis als die in der *Sinfonia domestica.*

Zuletzt wollen wir die Tonmalerei in den Werken J. Brahms' (1833 bis 1897) besprechen, dessen überragende Größe allmählich immer mehr anerkannt wird. In den Instrumentalwerken ist Brahms überall, wie man heute zu sagen pflegt, absoluter Musiker; die drei Überschriften: in der Klaviersonate (Op. 5), der Ballade (Op. 10), den Intermezzi (Op. 117) ändern daran nichts. Aber auch in den Liedern und Chorwerken ist die Tonmalerei immer unter dem Gesichtspunkte des musikalischen Wertes und Zusammenhangs verwendet; sie beherrscht ganze Lieder und Liedsätze, so daß Brahms hier als richtiger Nachfolger Mendelssohns und Schumanns sich erweist. Als Beispiele führen wir an: die Lieder »Treue Liebe« (Op. 7 I), in dem die Begleitung das Rauschen des Meeres darstellt, »Auf dem See« (Op. 59 II), wo die Begleitung und teils die Melodie eine Wellenbewegung imitieren, bei Auftreten der Worte »Stürmend Herz« die Begleitung durch eine etwas schnellere Bewegung und Weiterführung nach oben, statt wie vorher nach unten, das Wort »stürmend« versinnlicht. In den Liedern »Der Schmied« (Op. 19 IV) und »Die Nachtigall« (Op. 97 I) nimmt sogar die Hauptmelodie einen wesentlichen Anteil an der Tonmalerei. Zu Anfang des dritten Teils des Triumphliedes (Op. 55)

wiesen wir schon früher das bei den Worten »Und siehe, ein weißes Pferd« auftretende Pferdegetrappel nach; aber auch hier bleibt der Triolenrhythmus bestehen und dient zur Begleitung des Chors »Treu und wahrhaftig«. Weitere Beispiele wird jeder selbst leicht unter den Liedern feststellen können.

Stellen, an denen man von einer Wortmalerei vielleicht reden könnte, finden sich äußerst selten; auch dann bildet Brahms meist noch kleine Sätzchen. Hier wären zu nennen die Stelle des Requiems (Op. 45) »Zur Zeit der letzten Posaune« und das Zwischenspiel aus dem Lied »Ständchen« (Op. 106 I), das jedoch sogar noch einen motivischen Zusammenhang mit dem Vorhergehenden aufweist. Dies letzte Beispiel führt uns auf die Verwendung der Tonmalerei, die wir schon in Schuberts »Junge Nonne« fanden, die aber erst bei Brahms häufig und bewußt erscheint. Aus vorher schon eingeführten Motiven wird durch häufig nur geringe Änderung die tonmalerische Phrase zu einer irgendwo im Texte auftretenden Vorstellung gebildet, so daß die Tonmalerei nur als Teil der Durchführung und Verarbeitung der Motive erscheint, worin ja anerkanntermaßen zum Teil die überragende Größe Brahms' beruht [1]). Auf derartige Beispiele in den Liedern »Über die Heide« (Op. 86 III) und »Wie soll ich die Freude« (Op. 33 VI) machten wir früher schon aufmerksam; weiter gehören hierhin das Lied »Wir wandelten« (Op. 96 II), in dem das Geläut der Glöckchen dargestellt wird, aber in motivischem Zusammenhang mit dem Vorhergehenden, dann die Stelle aus der »Nänie« (Op. 81) »Es weinen die Götter, die Göttinnen alle«. Eins der großartigsten Tongemälde dieser Art ist das Allegro des »Schicksalsliedes« (Op. 54). Die gewaltigen Sprünge auf »fallen« und »jahrlang ins Ungewisse hinab« sind schon vorbereitet durch ähnliche Sprünge des Themas. Durch eine Art Umkehr entstehen aus dem Thema die Akkorde des Orchesters in Takt 19—22; durch deren rhythmische Veränderung und die Gegenüberstellung mit dem Chor erhält Brahms dann die machtvolle und packende Komposition der Worte »Von Klippe zu Klippe geworfen«. Auf Brahms läßt sich dem Vorstehenden nach ein Wort von J. T. Mosevius [2]) anwenden, welches dieser einmal über Bach sagt: »Sein Genius lehrte ihn seine Motive so glücklich finden, daß sie in ihrem Kerne schon die Ausdrucksfähigkeit für das enthielten, was er im Verlauf des Tonstücks in ihnen auszusprechen hatte.«

Bei unserem historischen Überblick haben wir manche Wandlungen

---

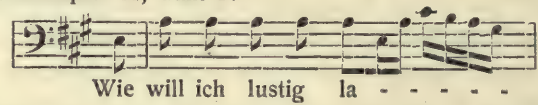
[1]) Siehe L. Wolff, a. a. O. S. 146—165.

[2]) J. T. Mosevius, J. S. Bach in seinen Kirchenkantaten und Choralgesängen 1845, S. 7.

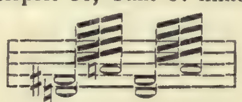
in der Verwendung der Tonmalerei angetroffen, von einer gewissen Vernachlässigung bei den Klassikern bis zum Streben nach äußerster Realistik bei manchen modernen Komponisten. In den ersten Teilen unserer Abhandlung glauben wir dargetan zu haben, wie in der Instrumentalmusik eine auch nur halbwegs sichere Verbindung zwischen Musik und Vorstellung nur in Ausnahmefällen möglich ist, daß dagegen die Tonmalerei in der Vokalmusik wohl eine erhöhte Wirkung herbeiführen kann. Hierbei ist aber festzuhalten, daß diese Erhöhung der Wirkung ihren Ursprung nicht auf dem rein musikalischen Gebiet hat, sondern nur durch Hinzuziehung von Elementen aus anderen Erkenntnisgebieten zustande kommt. Eine mißverständliche Auffassung dieser Tatsache hat wohl zu dem neuerdings vielfach wahrnehmbaren Irrtum geführt, als ob es die wesentliche oder sogar einzige Aufgabe der Musik sei, Vorstellungen und äußere Vorgänge wiederzugeben und in uns wachzurufen. Wir möchten unsere Ansicht, entsprechend den Ergebnissen der vorliegenden Untersuchung, dahin aussprechen, daß die Musik uns ihre schönsten und edelsten Offenbarungen frei von jeder Anlehnung an fremde Gebiete in ihrer eigenen Sprache verkündet, Offenbarungen, welche sich begrifflich in keiner Weise auffassen und darstellen lassen.

Berichtigungen zum ersten Teil.
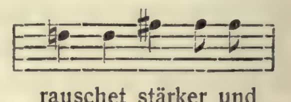
Notenbeispiel 21, Takt 1:



Notenbeispiel 36, Takt 6: linke Hand:



Takt 8: Singstimme:



XIV.

Außerästhetische Faktoren im Kunstgenuß[1]).

Von

Emil Utitz.

Für jeden, der die Gleichung vollzieht: Kunstgenuß = ästhetischer Genuß, besteht natürlich die Frage nach den außerästhetischen Faktoren im Kunstgenuß nicht; er wird im Gegenteil die strenge Forderung erheben (die durch unzählige Beispiele der Literatur belegt werden könnte): »verhalte dich dem Kunstwerk gegenüber rein ästhetisch!« Wenn sich dann noch im tatsächlichen Erlebensbefunde Faktoren zeigen, die dem ästhetischen Verhalten nicht zwanglos eingereiht werden können, so werden sie entweder als ganz ungehörig betrachtet und als Ausfluß einer nicht angemessenen Einstellung, oder auch als Nebenwirkungen, die der Ästhetiker nicht weiter zu berücksichtigen hat.

Die ganze Frage droht jedoch in einen Wortstreit zu münden, denn alles scheint davon abzuhängen, was wir eben als ästhetisches Verhalten bezeichnen, ob wir es in weiterem oder engerem Sinne fassen. Aber wie immer wir es auch bestimmen, wie wir auch die Eigenart des Ästhetischen zu charakterisieren versuchen: zwei Momente müssen wir dabei berücksichtigen, wenn wir eine wissenschaftlich brauchbare Scheidung vollziehen wollen: 1. unsere Charakteristik muß die Gesamtheit ästhetischer Verhaltungsweisen treffen; 2. sie muß die ästhetischen Verhaltungsweisen von solchen sondern, die an sich zweifellos kein ästhetisches Erleben darstellen, wie z. B. rein sexuelle Begierde, ethische Interessenahme, abstrakt-begriffliche Tätigkeit. Und nun besteht doch zweifellos ein Problem: erschöpft dieses rein ästhetische Erleben (wie sich uns seine Bestimmung als zweckdienlich für die psychologisch-ästhetische Forschung erwiesen hat) für sich allein den Kunstgenuß? zeigt der tatsächliche Erlebensbefund einfach und rein ein ästhetisches Verhalten, oder bedarf es zu seiner Realisierung

[1]) Diese Abhandlung bringt in ausführlicherer Darstellung die Gedanken vor, die den Kern meines gleichnamigen Vortrages auf dem fünften Kongreß für experimentelle Psychologie zu Berlin im April 1912 hätten bilden sollen. Leider war ich an der Abhaltung des Vortrages durch Krankheit verhindert.

noch anderer Faktoren, die an sich als außerästhetische zu betrachten sind, die aber notwendige Hilfsmächte in dem Sinne abgeben, einerseits daß von ihnen wesentliche ästhetische Förderungen und Hemmungen ausgehen, anderseits daß sie dem Erleben, abgesehen von seiner ästhetischen Bedeutung, noch bestimmte Sonderwerte verleihen? oder anders ausgedrückt: genügt zur Charakteristik des kunstgenießenden Verhaltens bereits der Hinweis auf das ästhetische Erleben, oder werden hierbei wichtige Faktoren übersehen?

In der Absicht, einem möglichen Mißverständnis vorzubeugen, möchte ich gleich darauf aufmerksam machen, daß ich nicht auf Faktoren hinziele, die ganz zufällig und individuell in irgendeinem Betrachter eines Kunstwerkes auftreten können, wie wenn sich etwa einer (um nur das bekannteste Beispiel anzuführen) angesichts eines venetianischen Bildchens an seine Hochzeitsreise erinnert. Über die Grenzen der Berechtigung dieser Faktoren zu handeln (Max Dessoir hat in seiner »Ästhetik und allgemeinen Kunstwissenschaft« S. 192 f. meiner Meinung nach den richtigen Standpunkt gefunden), ist zwar ein sehr anregendes, aber nicht unmittelbar hierher gehöriges Problem. Unsere Frage lautet: sind nicht für eine angemessene Auffassung eines Kunstwerkes, für ein Verhalten, das alle im Kunstgebilde gesetzten Wirkungsbedingungen völlig erfüllt, gewisse außerästhetische Faktoren gefordert und notwendig? Für einige Kunstgebiete wird innerhalb gewisser Grenzen wohl jeder schon nach flüchtiger Besinnung diese Frage bejahen, und umso kräftiger bejahen, je inniger sich ihm bei gründlicherem Nachdenken diese Überzeugung verdichtet. Denn es kann doch keinem Zweifel unterliegen, daß Denkmalkunst, Tendenzkunst, religiöse Kunst usw. in letzter Hinsicht auf etwas anderes zielen als auf rein ästhetisches Ergriffensein. Hier fallen also sicherlich Kunstgenuß und ästhetisches Verhalten nicht zusammen. Wir vermögen auch »rein ästhetisch« jenen Werken uns zu nähern, aber wir erschöpfen mit dieser Einstellung niemals alle ihre Absichten. Allerdings bewegen wir uns mit diesen Betrachtungen an den Grenzen der Künste; aber sind denn diese Gebiete irgendwie scharf geschieden von den Gefilden »reiner Kunst«? oder handelt es sich nicht meist nur um ein mehr oder minder, um fließende, gleitende, allmähliche Übergänge? Diese Frage läßt sich nicht so leicht entscheiden, und die Antwort wird uns umso schwerer, weil wir alle — mehr oder minder bewußt — unter dem Banne der *l'art pour l'art*-Bewegung stehen, die jede Versetzung des Ästhetischen mit außerästhetischen Faktoren als eine Entweihung brandmarkt und als Barbarei verhöhnt. Hier gilt es nun vor allem die nötige Unbefangenheit zu gewinnen und nicht blind die Voraussetzungen moderner Kunstanschauungen

zu übernehmen, die unseren Blick für die Einsicht in den wirklichen Tatsachenbefund trüben.

Zunächst ist wohl klar, daß ein angemessener Kunstgenuß nicht gleichbedeutend ist mit dem höchstmöglichen ästhetischen Erleben, das uns durch die betreffende Darstellung zuteil werden kann. Denken wir etwa an ein banal-heiteres Kabarettlied, das von einer Soubrette halb teilnahmslos, halb frech gesungen wird; den Refrain begleiten indezente Tanzbewegungen. Wir erleben den widerspruchsvollen Eindruck dieser Persönlichkeit, die Tag für Tag mit ihrer ausgesungenen, durch Rauch und Alkohol verwüsteten Stimme gleichgültig und gelangweilt die Freuden des Lebens, die heiß züngelnden Flammen des Temperaments anpreist, und die in ihrer traurigen Verkommenheit und Abgestumpftheit überhaupt nicht mehr durch Grazie des Tanzes, sondern durch aufgetragenste Gemeinheit zu wirken sucht, während die Flitter des Gewandes Blitze flimmernder Farbenglut entsenden. Wir erleben diesen Kontrast nicht etwa nur als ein Wissen, als eine ethische Stellungnahme, sondern als unmittelbar ausgeprägt in der dargebotenen sinnlichen Erscheinung, als einen starken ästhetischen Eindruck seltsam packender Art, viel kräftiger und ergreifender, als wenn etwa ein großer Dichter oder Maler uns die Szene schildern würde. Aber sicherlich handelt es sich hier nicht um das angemessene Verhalten in Hinsicht auf die so mangelhafte Kunstleistung. Deren ästhetische Ausbeute ist höchst dürftig und bescheiden. Und wenn trotzdem eine derartige Vorführung Beifall findet, so ist es eben die starke sexuelle Miterregung, die ein schärferes ästhetisches Beachten verwischt. Auf diese Auffassung zielt die Darstellung; sie ist ihr entsprechend. Unser ästhetisches Verhalten der ersten Art ist in diesem Sinne völlig unangemessen und würde etwa als berechtigter Kunstgenuß anzusehen sein vor manchen Gemälden von Goya, Degas, Zuloaga oder auch »dem Mann mit dem Helm« von Rembrandt im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum, wo unter des Helmes strahlendem Glanze ein zermürbtes Antlitz und ein gebrochenes Auge uns anblicken, auf die des Lebens lastende Leiden dunkle, schwere Schatten geworfen haben. Allerdings wissen wir auch hier nicht, ob Rembrandt diese tragische Kontrastierung beabsichtigt hat, oder ob ihm lediglich die Gestalt — es ist sein älterer Bruder — dazu dient, den strahlenden Helm zu tragen, dessen malerische Wiedergabe die ganze wundervolle Meisterschaft Rembrandtschen Könnens offenbart. Und dies ergibt zwei wesentlich verschiedene Einstellungen: einmal legt das Beachten den Hauptakzent auf die künstlerische Leistung, wobei also der Genuß von einem Wissen um die Technik gestützt wird, das anderemal ruht der Schwerpunkt ganz in der Erscheinung — ohne

daß des Künstlers gedacht wird. Und da kann die Erscheinung uns entweder lediglich ein lachendes Fest der Sinne schenken, oder auch die dunkeln Gehaltsakkorde in uns erklingen lassen. Um aber dieser schwermütigen, düsteren Stimmung nachzugehen, bedarf es einer gewissen Ausdeutung des Dargebotenen, und auch ethische Anteilsgefühle müssen wenigstens leise mitschwingen. Und wenn wir nun zu unserem ersten Beispiel zurückkehren, so könnten wir auch da nicht jene ästhetisch so ergreifende Kontrastwirkung erleben, hätten wir nicht das Milieu in einer gewissen Weise aufgefaßt, die Minderwertigkeit der Darstellung erkannt und die verborgene Armut und Verkommenheit mit unserem Mitfühlen umsponnen. Daß ein derartiges Kunstverhalten selbst einem Künstler vom Range Rodins nicht fernsteht, beweisen seine Darlegungen in dem so überaus schönen Buche »Die Kunst« (Gespräche des Meisters, gesammelt von Paul Gsell, 1912), dessen gründliche Lektüre jedem Ästhetiker warm anempfohlen werden kann: »Als Velasquez den Zwerg Sebastian malte, gab er ihm einen so ergreifenden Blick, daß wir darin sofort das peinigende Geheimnis dieses Ärmsten lesen, der gezwungen ist, um nur sein Leben zu fristen, seine Menschenwürde abzutun, ein Spielzeug, ein leibhaftiger Hanswurst zu werden. Und je schmerzlicher das Martyrium der in dem mißgestalteten Körper wohnenden Seele zum Ausdruck kommt, um so schöner ist das Werk des Künstlers.« Ich füge noch die Beschreibung der Mirabeaubüste von Houdon im Louvre zu Paris an, wie sie Rodin uns gibt: »Herausfordernde Haltung, unordentliche Perücke, ungenierte Tracht. Der heiße Atem der Revolution streift dies wilde Tier, das losbrüllen möchte. Herkunft: der ehemalige Aristokrat zeigt sich in der Gestalt eines Menschen, der gewöhnt ist, zu befehlen, zeigt sich in einer stolzen Stirn, in regelmäßig geformten und schön geschwungenen Augenbrauen. Aber die demokratische Schwerfälligkeit der pockennarbigen Wangen und des tief in den Schultern steckenden Halses bestimmen den Grafen Riquetti mit dem dritten Stand zu sympathisieren, dessen Fürsprecher er geworden ist. Stand: Volkstribun. Der Mund tritt wie ein Sprachrohr hervor, und um seine Worte möglichst weit schicken zu können, hebt Mirabeau den Kopf, weil er, wie die meisten Redner, klein von Gestalt war. Bei dieser Art Menschen entwickelt die Natur tatsächlich die Lunge, den ganzen Brustkasten, auf Kosten der Körpergröße. Die Augen richten sich nicht auf eine bestimmte Person, sondern sie ruhen auf einer großen Versammlung. Die Unbestimmtheit dieses Blickes hat etwas Prächtiges und Imponierendes an sich. Und ist die Leistung, vermittels eines Kopfes die Vorstellung einer ganzen Menge, ja eines ganzen Landes, das zuhört, erwecken zu können, nicht wunderbar?

Und erst der individuelle Charakter! Beachten Sie die Sinnlichkeit der Lippen, des Doppelkinns, der bebenden Nasenflügel und Sie werden schnell die schwachen Seiten dieser Persönlichkeit erkennen: ein gewohnheitsmäßiges Schwelgen in Wollust und das Bedürfnis eines üppigen Lebens. Alles ist darin.«

Kurz, außerästhetische Prozesse — wie sie uns im täglichen Leben allenthalben begegnen, ohne uns in sich irgendwie ästhetisch zu fesseln — waren hier die notwendigen Mitbedingungen für die eigenartige Färbung des ästhetischen Eindrucks, der gerade in seiner charakteristischen Ausprägung durch sie wesentlich bestimmt wird. Allerdings fälscht und vergröbert hier der sprachliche Ausdruck, denn er weckt den Anschein von nebeneinander gelagerten Faktoren, von scharf umrissenen Bewußtseinsakten, während es sich um innigste Durchdringungen und Ineinanderflechtungen handelt, um fließende Übergänge, um das zarte Mitschwingen verschiedenster Erlebenszustände und -tätigkeiten. Wundt spricht ausführlich von dem »Prinzip der schöpferischen Resultanten«, welches besagt, daß bei allen psychischen Verbindungen das Produkt nicht eine bloße Addition der Elemente ist, die in dasselbe eingehen, sondern daß es ein neues Erzeugnis darstellt, das aber gleichwohl in jenen Elementen seiner Anlage nach vorgebildet ist, so daß weitere Bestandteile zu seiner Entstehung weder erforderlich sind, noch überhaupt vom Standpunkt psychologischer Interpretation aus als möglich gedacht werden können; und innig hängt mit diesem Prinzip das der »beziehenden Relationen« zusammen, das darin besteht, daß die psychischen Elemente eines Produktes in inneren Beziehungen zueinander stehen, aus denen das Produkt selbst mit Notwendigkeit hervorgeht, während zugleich der allen psychischen Resultanten zukommende Charakter der Neuschöpfung durch ihre Beziehungen motiviert wird. Die Ästhetik hat nun im allgemeinen — trotz der von Fechner eingeleiteten Methode »von unten« — allzusehr und allzu einseitig das endgültige Produkt betrachtet: den gefühlsbetonten Erlebenskomplex, ohne in systematisch gründlicher Weise dieses Produkt in seine Einzelelemente aufzulösen und aufzuzeigen, in welcher Art diese Elemente durch ihre wechselseitigen Beziehungen einander in ihrer Wirkung steigern und fördern oder beeinträchtigen und hemmen. Will man dann trotzdem diesen ganzen Erlebenskomplex als einen rein ästhetischen bezeichnen, so ist dies schließlich eine Angelegenheit mehr oder minder passender Namensgebung; aber — frei und unabhängig von aller Terminologie — bestehen bleibt die Tatsache, daß im Kunstgenuß — sagen wir vorsichtigerweise noch: in bestimmten Fällen — das Auftreten an sich außerästhetischer Faktoren von entscheidender

Bedeutung ist, und sie jedenfalls nicht vernachlässigt oder ganz übersehen werden dürfen. In der neuesten Forschung macht sich nun hie und da das Bestreben geltend, von einer inhaltlichen Charakteristik des Ästhetischen ganz Abstand zu nehmen, d. h. davon abzusehen, bestimmte spezifisch ästhetische Erlebnisakte namhaft zu machen; sondern man versucht das Ästhetische lediglich durch Hinweis auf eine gewisse Bewußtseinshaltung zu bestimmen. Die Einzelelemente wären dann alle an sich außerästhetisch, aber die durch die betreffende Bewußtseinshaltung gegebene Anordnung und Inbeziehungsetzung würden den ästhetischen Zustand bedingen. Das scheint auf den ersten Blick die radikalste und einfachste Lösung des Problems der außerästhetischen Faktoren; denn an sich wären sie alle außerästhetisch und erst durch die Eigenart ihres Zusammenwirkens ästhetischer Wirkungen fähig. Wenn auch in dieser scharfen Prägung diese Ansicht wohl selten aufgetaucht ist, so bedeutet sie doch selbst in dieser weitgehenden Entwicklung ihrer Grundlagen und Voraussetzungen lediglich eine völlig mißverständliche Verschiebung der ursprünglichen Fragestellung. Denn die Frage bleibt ja bestehen, ob den Kunstgenuß diese ästhetische Bewußtseinshaltung erschöpft? und diese eine Frage gliedert sich sogleich in einige andere, wenn wir ihr ein wenig näher treten.

Unter der ästhetischen Bewußtseinshaltung kann doch nichts anderes verstanden werden als die durch eine bestimmte Einstellung geschaffene Erlebensweise; aber vielleicht wird sie selbst erst von Faktoren getragen, die nicht unmittelbar in sie selbst eingehen, Vorbedingungen abgeben, sie umspielen und umkleiden, sie mannigfach verändern, durchsetzen. Ich für meinen Teil würde — in Hinblick auf die von uns angeführten Beispiele — von einer ästhetischen Bewußtseinshaltung sprechen, in die sich außerästhetische Faktoren einfügen, ohne sie jedoch zu zerreißen oder zu sprengen. Im Gegenteil, all diese Faktoren dienen dazu, uns die Erscheinung immer ausgeprägter, mit Leben erfüllter zu gestalten. Aber dies gilt nur innerhalb gewisser Grenzen! Wenn z. B. unser theoretisches Interesse am Milieu überwiegt, unser ethisches Mitfühlen oder unser moralischer Abscheu ansteigen, dann drängen sich diese außerästhetischen Faktoren vor und durchbrechen den harmonisch geeinten Zusammenhang; sie werden aus dienenden Mitteln zu Herrschern und verschieben die gesamte Bewußtseinshaltung. Hier ergeben sich dann die allmählichen, kaum merklichen Übergänge, die von einem ästhetischen Erleben zu einem ganz außerästhetischen in stetiger Abwandlung leiten. Das »Was«, das ich unter ästhetischer Einstellung erlebe, das ich gefühlsmäßig erfasse, dem gegenüber ich mich anschauend, betrachtend verhalte, kann

so beschaffen sein, daß es für mich erst durch Zuhilfenahme außerästhetischer Faktoren zustandekommt, indem ich eben das optische oder akustische Material so auffasse und mir aneigne, daß daraus sich das gestaltet, was man gemeinhin als das »Kunstwerk« oder besser als den »unmittelbaren Ausdruck des Kunstwerks« bezeichnet; aber dies ist schon das Produkt der »schöpferischen Resultanten«, jedenfalls nicht der Anfang, und ganz sicherlich nicht der Punkt, wo erst mein Erleben einsetzt. Aber dieses »Was« vermag nun auch aus der ästhetischen Einstellung herauszudrängen, in andere Richtung zu weisen, indem es mich in anderer Beziehung fesselt, oder es kann zwar in die ästhetische Einstellung sich fügen, aber über diese hinaus noch andere wesentliche Wirkungen zeitigen. Einerseits können demnach diese außerästhetischen Faktoren als ästhetische Hilfsmächte der ästhetischen Wirkung dienen, indem sie sie vorbereiten, steigern, erhöhen, vertiefen, anderseits vermögen sie dieser Wirkung sich entgegenzustemmen und daher mein Erleben auf andere Bahnen zu führen. Aber zwischen diesen beiden extremen Fällen liegen nun unzählige Möglichkeiten vermittelnder Art: und in Wirklichkeit werden sich meistens eigenartig vermischte, mannigfach durchsetzte Zustände ergeben, die noch soweit dem Ästhetischen zugerechnet werden können, als die ästhetische Einstellung vorherrscht, soweit sie noch im Blickpunkt des Bewußtseins steht.

Damit ist vielleicht auch schon die Antwort auf den Einwand angedeutet, der auf eine anscheinend bedenkliche Schwierigkeit hinweisen könnte, die mit der Aufstellung dieser Lehre verknüpft wäre: es besteht die Gefahr, daß durch die Möglichkeit dieser allmählichen und stetigen Überleitungen uns alle Bestimmungen verschwimmen und sich verwischen; daß durch das Bestreben, der überwältigenden Mannigfaltigkeit des Lebens gerecht zu werden, uns alle Ordnung und Klarheit in ein undurchsichtiges Chaos von Tatsachen zerflattert. Vielfach mag bei diesen Einwänden — die man immer und immer wieder sich selbst macht — die alte Vorliebe für die spekulative Methode mitsprechen, die mehr oder weniger in uns allen spukt und nach möglichst harten, scharfen, genau umgrenzten Einteilungen verlangt, die schon durch ihre kristallene Architektur des Aufbaues und der Reihung auch unseren ästhetischen Bedürfnissen schmeicheln. Richard Müller-Freienfels hat bereits in seiner geistvollen, aber auch ungleichmäßigen und häufig recht anfechtbaren »Psychologie der Kunst« (Leipzig 1912) wiederholt auf die Wichtigkeit von Einteilungen in der Ästhetik hingewiesen, die in ihren Grenzen ineinanderfließen, wie denn auch die Naturwissenschaftler nicht an der Bedeutung der Einteilung in Tier- und Pflanzenreich irre werden (um nur ein ganz bekanntes Beispiel

zu nennen), wenn auch auf gewissen Stufen die Unterschiede sich verringern und es in Einzelfällen schwierig oder gar unmöglich ist, eine Gegebenheit mit Bestimmtheit der einen oder anderen Grundklasse zuzuweisen. Auch in unserer Frage wird sich nicht immer eine klare, sichere Entscheidung fällen lassen, ob ein Verhalten noch vorwiegend durch ästhetische Hingegebenheit bestimmt ist, oder ob schon eine andere Interessenahme vorherrscht, oder auch ob ein Schwanken zwischen beiden statthat. An dem Kunstwerk wird man immer nur bis zu einem gewissen Grade in annähernd eindeutiger Weise ablesen können, ob es seiner Intention nach vorwiegend auf eine ästhetische oder außerästhetische Einstellung angelegt ist, oder ob die in ihm schlummernden Wirkungsmöglichkeiten in verschiedene Richtungen weisen. Gerade hier erstehen nun der experimentellen Methodik lohnende und lockende Aufgaben, doch will ich die Art und Weise dieser Methoden erst an späterer Stelle behandeln; denn vorderhand fesselt uns weniger der Einzelfall, als das prinzipielle Grundproblem: die allmählichen Übergänge haben wir uns psychologisch nicht so zu denken, daß die ästhetische Bewußtseinsweise in eine ethische, intellektuelle, sexuelle usw. umschlägt. Wenigstens dürfen wir nicht so sprechen, wenn wir Wert auf Exaktheit legen und arge Mißdeutungen vermeiden wollen. Wenn ich etwa einer Aufführung von Gerhart Hauptmanns Weberdrama beiwohne, so bin ich vielleicht anfangs ganz ästhetisch gefesselt, gefühlsmäßig hingegeben der Welt der Erscheinungen, welche die Bühne in bunter Folge vor mir entrollt; und diese Erscheinungen werden für mich farbiger, frischer, saftiger, lebendiger durch ein gewisses Maß intellektueller Ausdeutung und ethischer Anteilnahme; ich schmiege mich dadurch enger an das Kunstwerk an, umfasse es gleichsam zärtlicher und liebender; alle Töne, die es anschlägt, hallen und klingen in mir nach; die aufkeimende Spannung schlägt mir die Brücke von Szene zu Szene usw. Wenn aber diese ethische Anteilnahme anschwillt, wenn in mir selber Zorn und Haß auflohen, wenn ich wild Partei ergreife, und das stürmische, trotzige, aus Verzweiflung, Not, Rachsucht und tastendem Sehnen heraus geborene Weberlied mein eigener Aufschrei wird, durch den meine drängende Erlebensfülle sich entlädt, dann haben außerästhetische Faktoren mich ganz in ihrem Bann; nicht aber, weil mein ästhetisches Verhalten unmittelbar diese Wandlungen mitgemacht hätte, sondern es ist verkümmert, verdrängt durch andere Interessen und Einstellungen. Es hat eine Verschiebung der Bewußtseinshaltung durch Steigerung der außerästhetischen Faktoren stattgefunden; die ästhetische Hingabe wurde geschwächt oder auch völlig verdrängt. Aber auch die Fälle sind zahlreich, wo dann die ästhetischen Faktoren

dienende Mittel abgeben, uns in möglichst anschaulich-fühlbarer Weise die betreffenden außerästhetischen Gegebenheiten darzubieten, so etwa die moralische oder religiöse Tendenz. Wenn Zola z. B. dem Roman vorwiegend wissenschaftliche Ziele setzt, so verengt sich ihm die Beteiligung der ästhetischen Faktoren auf die Art der Darstellung. Und Paul Ernst (»Der Weg zur Form«, 1906) läßt den Roman nur als Halbkunst gelten, weil er stets anderen Zwecken »nebenbei« dient, außer den »künstlerischen«. »Die Vermittlung von Wissen, immer verschieden nach den betreffenden Zeiten, war immer eine Hauptaufgabe des Romans.« Und ohne diesen allzuweit über das richtige Maß hinausgehenden Standpunkt teilen zu wollen, scheint mir jedenfalls der Roman eine der Kunstgattungen, die am meisten von außerästhetischen Faktoren durchsetzt sind. Darum wird er aber an sich noch nicht zur »Halbkunst« oder zu einer geringeren Art von Kunst. Lediglich das ästhetische Verhalten kommt in reiner Ausprägung hier weniger zu seinem Recht.

Welcher Art sind nun die außerästhetischen Faktoren im Kunstgenuß? und welche Rolle fällt ihnen zu? das sind die Fragen, zu denen alle unsere bisherigen Ausführungen drängen. Eine wirklich befriedigende Antwort kann wohl nicht anders geboten werden als durch zahlreiche ausführliche Untersuchungen, von denen ich wenigstens eine in meinem Buche: »Die Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten« (Halle a. S. 1911) gegeben zu haben glaube. (Vergleiche auch meinen gleichnamigen Aufsatz im vierten Hefte des fünften Jahrganges dieser Zeitschrift.) Als ich mit der Abfassung dieses Buches beschäftigt war, kam mir erst allmählich der Gedanke von der Wichtigkeit der allgemeineren Frage, die Gesamtheit der außerästhetischen Faktoren in ihrer Bedeutung für das kunstgenießende Verhalten einer umfassenden Untersuchung zu unterziehen. Bei gründlicherer Erwägung zeigte es sich jedoch, daß die hier auftretenden Probleme so zahlreich und so schwierig sind, daß ihre Bewältigung nur in langen Jahren zäher Arbeit zu erhoffen ist; und so kann ich heute nur eine Art allgemeiner methodischer Vorstudie unterbreiten, welche die prinzipiellen Gesichtspunkte erörtert. Und wenn auch in unseren Tagen ein gewisses und häufig gerechtfertigtes Mißtrauen gegen Programmschriften besteht, so scheint es mir doch zweckdienlich, auch einmal die Ziele, die man anstrebt, darzulegen und sich über die Wege klar zu werden, die zu ihnen leiten, schon weil durch eine öffentliche Diskussion vielleicht manche Mißgriffe vermieden, manche Pfade als Sackgassen erkannt werden, und weil vielleicht ein Zusammenschluß derer gewonnen wird, die ähnlichen Erwägungen nachgehen. Und wenn in früheren Zeiten viel Arbeit damit verschleudert ward, daß man über

dem methodischen Nachsinnen die eigentliche Untersuchung vergaß, so wird jetzt wieder viel Arbeit dadurch unnütz getan, daß häufig die klare Besinnung darauf fehlt, was eigentlich erarbeitet werden soll; nicht als ob einmal aufgestellte Gesichtspunkte unverrückbar feststünden, nein häufig wandeln sie sich durch und in der Ausarbeitung, aber vor dem Bau muß der Plan wenigstens in groben Umrissen den Bauleuten vorschweben und auf die Möglichkeit seiner Verwirklichung geprüft sein.

Wenn ich nun nach dieser höchst persönlichen Abschweifung, die ich aber nicht unterdrücken zu dürfen glaubte, zu unseren eigentlichen Fragen zurückkehre, so stehen wir vor der Aufgabe, verschiedene Typen außerästhetischer Faktoren im Kunstgenuß namhaft zu machen, ohne allerdings hier Vollständigkeit erzielen zu wollen. Nur so weit seien hier diese Fragen verfolgt, daß wir dann weiterhin auf ihnen fußen können. Hermann Muthesius (»Kunstgewerbe und Architektur« 1907, S. 35 und 105) hat uns gezeigt, wie England in Verfolgung von Gesundheitsgrundsätzen nicht nur eine völlige Umbildung des Wohnhauses und seiner inneren Einrichtung bewirkt, sondern auch den ästhetischen Anforderungen an das Wohnen eine andere Richtung gegeben hat. »Das prägt sich vielleicht am deutlichsten darin aus, daß in der Dekoration des englischen Hauses das Helle, Luftige, Glatte, kurz das Hygienische an die Stelle der schweren dunkeln Dekoration von früher getreten ist, und sich damit auch der Begriff des Behaglichen grundsätzlich umgebildet hat. Und ähnliche Ziele machen sich jetzt allerorten geltend.« Vieles von dem, was man vormals als traulich, gemütlich, anheimelnd geschätzt hat, empfinden wir unmittelbar als ungesund, dumpf, muffig. Wir bevorzugen das Helle, Glatte, Lichte. Und schon wieder meldet sich ein Umschwung, da durch die neuen Entstaubungsverfahren allen hygienischen Schädigungen begegnet wird, so daß von neuem schwere Vorhänge etwa den Einzug in unsere Gemächer halten. Hier haben also zweifellos Anforderungen der Hygiene einen gewissen Geschmackswandel geschaffen, der rein aus ästhetischen Motiven völlig unverständlich bliebe. Nun kann man wohl die Forderung erheben, beim ästhetischen Betrachten sich von diesem hygienischen Wissen freizumachen, aber es ist die Frage, wie weit wir dieser Forderung zu entsprechen vermögen, und ob sich hier nicht Gewohnheit und Erziehung stärker erweisen. Wir haben eben eine gewisse besondere Freude an dem reinen, freundlichen Glanze weißer oder farbiger Fliesen, an der blitzenden Sauberkeit leuchtender Metallgeräte, und fürchten geradezu die Dumpfheit dunkler, malerischer Ecken. Es sind also hier außerästhetische Faktoren, die unseren »Geschmack« bestimmen und seine Wandlungen bedingen. Und ähn-

liche Fälle könnten wir in fast unübersehbarer Reihe namhaft machen: um ein ganz anderes Beispiel heranzuziehen, können etwa zwei Frauen ästhetisch vollkommen gleich veranlagt sein, und doch wird die eine den Schluß in Ibsens »Puppenheim« ablehnen, die andere mitfühlend nacherleben. Die erste wird einen schweren ästhetischen Verstoß darin suchen, daß der Dichter seine Gestalt völlig psychologisch verzeichnet hat, indem er sie eine Handlung begehen läßt, die notwendigerweise gänzlich den Rahmen ihrer Persönlichkeit sprengt; die andere wird den Dichter rühmen, weil er die ganze Handlung so angelegt hat, daß sie nicht anders als eben in diesen Schluß einmünden kann. Was hier die Anschauungen beider trennt, ist ihr völlig verschiedenes Auffassen der Stellung der Frau zu ihrem Mann und zu ihren Kindern; sie werten Pflicht und Schuld ganz anders. Nun darf man allerdings die Grundforderung erheben, daß ein Drama von seinem Standpunkt aus aufgefaßt werde, und daß jede andere Einstellung unangemessen sei. Aber so richtig nun diese Forderung ist, und so unbedingt ich sie auch selbst vertrete, zwei Bemerkungen müssen wir doch anfügen: erstens ist diese Einstellung schon an sich keine ästhetische, oder wenigstens sicherlich nicht eine rein ästhetische. Denn ethisch, sozial, intellektuell muß ich Noras Verhalten verstehen, und erst dieses Verständnis schafft mir die genußvollen ästhetischen Eindrücke, an denen etwa ein unschuldiger Backfisch blind vorübersieht, weil er gar nicht in der Lage ist, sie zu realisieren, ebensowenig wie etwa die Persönlichkeit Hedda Gablers anschaulich-fühlbar zu erfassen. Und zweitens werten wir beim Drama nicht nur die ästhetische Leistung; sondern in ihr gleichsam liegt unmittelbar eingeschlossen die ganze Lebensanschauung nicht gerade immer des Dichters, aber stets die seines Werkes. Man kann nun durch Übung und Selbstzucht bis zu einem gewissen Grade dahin gelangen, diese Wertungen zu scheiden; aber — wie dem auch immer sei — der Kunstgenuß wird hier zweifellos wesentlich von außerästhetischen Momenten bestimmt und gefärbt, und das Drama wäre sehr arm, das sich in einer rein ästhetischen Ausbeute erschöpfen würde, gesetzt den Fall, daß überhaupt ein derartiges Drama nicht eine in sich widerspruchsvolle Fiktion bedeutet. Und wenn uns etwa ein Drama vorgesetzt wird, das eine dogmatisch ganz beschränkte Anschauung vertritt, so werden wir uns dagegen auflehnen, wie gegen ein Bild, das uns alle Gegebenheiten in falscher, verzerrter Perspektive zeigt gleich den Kritzeleien eines Kindes. Vielleicht rührt uns die Naivität, aber das Werk lehnen wir ab, es spricht nicht zu uns. Und doch lehnen wir damit nur eine uns nicht zusagende, in unseren Augen völlig irrige Lebensanschauung ab; und ein anderer, der sie teilt, wird hier ästhetisch ungehemmt genießen.

Auch hier wird sich mit der Forderung — vom Dichter oder vom Werke aus zu verstehen — praktisch nicht viel machen lassen; und falls wir die Forderung erfüllen, tauschen wir eben eine außerästhetische Einstellung gegen die andere aus, nur eine, die uns liegt, gegen eine, die uns recht fremd und unbequem ist. Und das wird immer eine wesentliche Genußminderung bedeuten! Vom Kritiker muß man ja innerhalb gewisser Grenzen diese chamäleonartige Verwandlungsfähigkeit verlangen, aber der einfache Kunstbetrachter, der nicht nach den Lorbeern des Kritikers giert, hat das volle Recht, sich die Kunstwerke auszuwählen, die ein ihm verwandtes Lebensgefühl erfüllt. Hier wird ihm die ästhetische Hingabe auch wesentlichst erleichtert, weil die Mühelosigkeit der intellektuellen, ethischen usw. Bewältigung des Gegebenen diese Faktoren ganz in den Hintergrund treten läßt. Fritz Ohmann hat in einer sehr feinsinnigen Abhandlung über »die Geltung des ästhetischen Urteils« (Mitteilungen der literarhistorischen Gesellschaft Bonn VI, 1 und 5) die Wichtigkeit der hier angeführten außerästhetischen Wirkungsfaktoren betont und mit guten Gründen gestützt; aber das Ziel seiner Untersuchung scheint mir irrig: im Bestreben, die allgemeine Geltung des ästhetischen Urteils zu erweisen, glaubt er, daß nach Abzug der außerästhetischen Faktoren die »gleichen ästhetischen Bedingungskomplexe — anders ausgedrückt: gleiche Wirkungsgegenstände — gleiche ästhetische Gefühlswirkungen hervorrufen.« Die Frage ist nur, ob sich ihm nicht diese »Wirkungsgegenstände« individuell verengen und damit zu einer Selbstverständlichkeit werden oder auch zum geraden Gegenteil des von ihm Gemeinten. Und wie er dann zum Schluß zu dem »höchsten Gesetz« vordringen kann: »verhalte dich dem Kunstwerk gegenüber rein ästhetisch« scheint mir gerade nach seinen eigenen Ausführungen völlig unverständlich und widerspruchsvoll; er hebt ja damit geradezu all die Ergebnisse wieder auf, die er in sorgsamer Untersuchung gewonnen hat. So hat er also wichtige und wertvolle Beiträge zu unserem Problem geliefert, ohne dieses selbst auch nur irgendwie zu erkennen. Und ähnlich ergeht es Richard Müller-Freienfels in seiner bereits erwähnten »Psychologie der Kunst«, der sich überall auf unsere Fragen hingestoßen fühlt und auch manch tiefes, beherzigenswertes Wort für sie findet, ohne doch diese Fragen als solche zu erfassen und aus ihnen die notwendigen Folgerungen zu ziehen; auch für ihn steht der »rein ästhetische« Kunstgenuß einfach dogmatisch fest; und er ist mit sich selbst immer in Widerspruch, wenn er dann an diesem Dogma herumdeutet und es mit allen möglichen Tatsachen zu versöhnen sucht, die er wohl erkennt, aber nicht eigentlich einzureihen vermag. Bedeutungsvolle Aufschlüsse bietet uns auch die höchst scharfsinnige Untersuchung

von Gustav von Allesch »Über das Verhältnis der Ästhetik zur Psychologie« (Zeitschrift für Psychologie I, 54, 1910), der unsere Fragen zwar nur nebenbei streift und nicht in sich behandelt, aber doch vielfach den meiner Meinung nach einzig angemessenen Standpunkt einnimmt. So spukt denn das Gespenst der außerästhetischen Faktoren im Kunstgenuß in einer ganzen Reihe von Arbeiten der allerletzten Jahre; aber dieses Gespenst kann nicht gebannt werden, wenn wir uns darüber zu beruhigen suchen, daß diese Faktoren in letzter Linie den rein ästhetischen Charakter des Kunstgenusses nicht schädigen. Um »schädigen« und »nützen« kann es sich uns gar nicht handeln, sondern darum, daß der Kunstgenuß eben etwas anderes bedeutet als ein rein ästhetisches Verhalten, und daß die Mehrzahl der Kunstwerke noch etwas anderes bezweckt, als lediglich ästhetische Ergriffenheit. Und zu dieser Erkenntnis hat wohl Max Dessoir bereits wesentlich beigetragen durch seine Trennung der »Ästhetik« und »allgemeinen Kunstwissenschaft«, wenn er auch die hier erörterten Fragen nicht zum besonderen Gegenstand seiner Forschungen erwählt hat.

Uns muß es sich darum handeln, ein umfassendes und erschöpfendes Bild des kunstgenießenden Verhaltens zu erhalten, das nicht einseitig auf den durch irgendwelche — und sei es auch berechtigte — Normen gewonnenen Idealfall eingestellt ist, sondern das all die Linien nachzeichnet, welche die Wirklichkeit uns darbietet, wenn auch nicht in ihren letzten individuellen Verästlungen und Verzweigungen, so doch in ihren charakteristischen Ausprägungen. Also auch wir müssen schematisieren und vereinfachen, aber nicht auf eine ideale Einheit hin, sondern in Hinsicht auf die charakteristischen Erlebenszustände, die durch das Hervortreten ihrer einzelnen Faktoren gebildet werden. Nicht ein einziger Brennpunkt ist es, den wir suchen, sondern die verschiedenen Dimensionen, innerhalb derer sich das kunstgenießende Verhalten bewegen kann. Und damit steuern wir in das Reich der differentiellen Methodik, die uns vor allem William Stern durch sein bedeutungsvolles Werk »Die differentielle Psychologie in ihren methodischen Grundlagen« (1911) erschlossen hat. Zwei Wege kann da die Forschung wählen: 1. den an den Kunstwerken orientierten; und 2. den durch das verschiedene Verhalten angesichts der gleichen Kunstwerke bestimmten. Durch Kombination dieser beiden Verfahren können die methodischen Hilfsmittel wesentlich gesteigert werden. Wenn uns ein Nachteil daraus erwächst, daß wir hier vor überaus komplizierten Erlebenszuständen stehen, so sind wir anderseits in der glücklichen Lage, daß die überwiegende Mehrzahl der Experimente, deren wir benötigen, bereits in einwandfreier Weise gemacht sind und von uns nicht mehr unter künstlichen Bedingungen hergestellt werden müssen. Denn

wenn wir die ganze Überfülle von Kunstwerken mustern und vor allem auch vor den extremen Grenzfällen nicht zurückscheuen, so finden wir, in welch verschiedene Richtungen die ihnen angemessenen Auffassungen weisen, und erhalten schon so voneinander abweichende bedeutsame Ausprägungen des kunstgenießenden Verhaltens. Und Personen, die »Kunstwerke« — wir verwenden hier das Wort in weitester Bedeutung — vor allem schätzen und aufsuchen, die zu einem ganz bestimmten Verhalten auffordern, etwa zu Erlebenszuständen, die ihre besondere Färbung von ethischen oder sexuellen Momenten erhalten, oder auch von der starken Erregungslust, die werden dann auch in anders gestimmten Kunstwerken in erster Linie meist diese Momente suchen, sich in dieser Weise einstellen. Hier können wir nun in mannigfaltigster Weise reiche Belege sammeln und diese noch vermehren durch zahlreiche gedruckte Aufzeichnungen, in denen verschiedene Persönlichkeiten ihre Kunsteindrücke schildern. Zwei große Vorteile haben wir, wenn wir den hier gekennzeichneten Wegen folgen, vor dem Laboratoriumsexperiment voraus: wir bewegen uns im wirklichen, warm pulsierenden Leben, und uns stehen unvoreingenommene Versuchspersonen in Hülle und Fülle zur Verfügung. Allerdings zu streng mathematischen Resultaten gelangen wir nicht; aber diese Exaktheit ist hier auch gar nicht notwendig, solange wir nur die Grundlagen erforschen wollen. Die zahlenmäßige Bestimmung würde erst dann Wert gewinnen, wenn wir daran gingen, die Fragen zu entscheiden, wie hoch der Prozentsatz jener, oder der absolute Anteil einer bestimmten Menge sind, deren kunstgenießendes Verhalten eine bestimmte Richtung bevorzugt. Allerdings ergeben sich hier ganz bedeutende Unterschiede nach Zeit und Volksangehörigkeit, auf die wir schon durch eine oberflächliche Betrachtung der Kunstwerke hingewiesen werden, die besonders gefallen oder gefallen haben, und dessen, was eben an ihnen so besonders geschätzt wird. Aber diese — höchst interessanten — Fragen können erst mit begründeter Aussicht auf Erfolg (feste Zahlenergebnisse werden sich aber schwerlich erreichen lassen und würden wohl nur eine scheinbare, in Wirklichkeit nicht vorhandene Exaktheit vortäuschen) untersucht werden, wenn vorerst unsere Probleme geklärt sind, denn ihre Lösung bringt erst die Auffassung, welche jene Forschungen ermöglicht. Es ergibt sich hier eine interessante Analogie zur modernen Kunstgeschichte: lange Zeit hat sie die Entwicklung der Kunst unter dem Gesichtspunkt eines Ideals — meist des klassischen — verfolgt und deshalb sie als eine Geschichte des künstlerischen Könnens betrachtet, das ständig im Dienste der gleichen Aufgabe einmal in erhöhtem Maße hervorbricht und das andere Mal erlahmt und versagt. Heute sieht man mehr und

mehr ein, daß es sich zu verschiedenen Zeiten, bei verschiedenen Völkern und auch bei verschiedenen Persönlichkeiten um ein anders gerichtetes »Kunstwollen« handelt. Und wenn ich auch nicht so weit gehen will, wie manche radikale Vertreter dieser Anschauung, z. B. Wilhelm Worringer, der sie in seinen Schriften »Abstraktion und Einfühlung« und »Formprobleme der Gotik« mit großer Begeisterung verficht, und es nicht als ein »Axiom« betrachten kann, »daß man alles konnte, was man wollte, und daß man nur das nicht konnte, was nicht in der Richtung des Wollens lag«, so ist es doch zweifellos sicher, daß das Können nur aus dem ihm zugrunde liegenden Wollen beurteilt werden darf, ob also das Gewollte auch wirklich in die Tat umgesetzt, restlos erreicht ist, und daß es unter keiner Bedingung angeht, mit einem einzigen »idealen Kunstwollen« das Ganze der Kunstentwicklung zu messen und von diesem Standpunkte aus »Lob und Tadel« zu spenden. Dieser Standpunkt ist etwa nicht »hoch und ideal« gewählt, sondern falsch und kindisch. Und diesem Gedanken, der sich glücklicherweise in der modernen Kunstgeschichte immer mehr und mehr durchsetzt und ihren Charakter als Wissenschaft wesentlich steigert und erhöht (auch die klassische Archäologie hat sich diese Auffassung glücklich angeeignet, wie z. B. das sehr schöne Buch von Arnold v. Salis »Der Altar von Pergamon« beweist), ihm gilt es nun auch in der allgemeinen Kunstwissenschaft und Ästhetik eine erhöhte Geltung zu sichern. Denn so wie nicht die Gesamtzahl aller Kunstwerke unter der einen und einzigen Norm des gleichen Kunstwollens steht, so »wollen« auch verschiedene recht verschiedenes von der Kunst. Und hier ist nicht ohne weiteres nur ein »Wollen« als das allein Berechtigte zu betrachten und alles andere ihm gegenüber als unberechtigt; nein es stehen hier verschiedene gleich berechtigte Gestaltungen und Ausprägungen nebeneinander, die verstanden und gewürdigt werden müssen aus ihren eigenen Grundlagen und Voraussetzungen; nur so viel ist zuzugeben, daß gegenüber einem bestimmten Einzelkunstwerk, das eben ein bestimmtes »Wollen« offenbart, meistens auch nur eine Auffassung angemessen ist; aber das ergibt sich eigentlich als selbstverständlich aus unseren früheren Betrachtungen. Also darin sind wir jedenfalls in vollem Einklang mit der modernen Kunstgeschichte, wenn wir das kunstgenießende Verhalten auf seine verschiedenen Möglichkeiten hin prüfen, auf die Richtungen, innerhalb derer es sich bewegen kann, und auf die Folgen, welche die allzu einseitige Verfolgung einer einzelnen Richtung zeitigt. Aber mit der Lehre von diesem verschiedenen »Wollen« (ausführlicher habe ich darüber in meiner Schrift »Was ist Stil?«, 1911, gehandelt, ohne mir aber den vieldeutigen Terminus des »Kunstwollens« anzu-

eignen) ist über ästhetische und außerästhetische Faktoren im Kunstgenuß noch gar nichts entschieden; denn an sich könnte das anders gerichtete Wollen lediglich eine Verschiebung der ästhetischen Faktoren, oder eine solche der außerästhetischen bewirken, und ebenso könnten beide Gruppen eine Veränderung und Umwandlung erleiden. Darüber kann nun nur durch eingehende Einzeluntersuchungen, die den besonderen Fällen gelten, entschieden werden; im allgemeinen dürfen wir wohl aber sagen, daß die dritte Möglichkeit am häufigsten auftreten wird, nämlich die, daß durch ein anders gerichtetes Wollen alle das Kunstverhalten bildenden Faktoren eine Umwandlung erfahren. Wenn z. B. das Mittelalter zahlreiche Kunstwerke in dem Wollen schafft, durch sie der religiösen Erhebung und Weihe zu dienen, in ihnen das besondere Lebensgefühl der Zeit zum Ausdruck zu bringen, so bedingen diese außerästhetischen Tendenzen eine ganz andere Art ästhetischer Darstellung, die eben das Gewollte in die sinnliche Erscheinung umsetzt, die es zur gefühlsmäßigen Anschauung gestaltet, sinnlich ausprägt. Und das Streben der modernen Dramatiker, den ganzen nuancierten Reichtum des neuen Menschen und des neuen Lebens in ihren Werken uns zu bieten, bringt von selbst eine ganz andere Art der Technik, neue ästhetische Wirkungen und Reize.

Wenn wir nun aber nach diesen allgemeinen Erörterungen wieder zu unserer eigentlichen Betrachtung zurückkehren, welche Wege wir denn wählen müssen, um eben diese verschiedenen Richtungen und Möglichkeiten des kunstgenießenden Verhaltens klar und deutlich gewinnen zu können, so haben wir uns ja bereits darüber verständigt, auf welche Weise wir das Material zu unserem Forschen erhalten, und zwar ein überreiches Material, das wir in jeder nur gewünschten Menge und Ausdehnung uns zu verschaffen vermögen. Und wir dürfen uns auch nicht mit wenigen Beispielen begnügen (wenn sie auch noch so typisch zu sein scheinen), sondern müssen uns durch das Zusammenstimmen zahlreicher Einzelbeobachtungen sichern. Verwerten können wir nun das Material nur dadurch, daß wir es unter bestimmte Gesichtspunkte einreihen und es auf diese Weise bewältigen. Diese Gesichtspunkte dürfen wir nun allerdings nicht willkürlich von außen herantragen, sondern müssen wir dem Material selbst entnehmen. Da scheint es mir am zweckdienlichsten, abfallende Reihen zu bilden, derart, daß an dem Ausgangspunkt ein Extrem steht, also ein Erlebensbefund, in dem ein bestimmter Einzelfaktor vorherrscht; und von diesem Extrem bewegen wir uns in allmählicher Abwandlung bis an das andere Ende, also bis an einen Zustand, in dem der betreffende Faktor ganz oder fast ganz fehlt. Vielleicht darf ich diese Methode durch den mir am nächsten liegenden Einzelfall der Funktionsfreuden (näheres darüber

in meinem bereits erwähnten Buch) verdeutlichen: wir nehmen zuerst Erlebenstatbestände, in denen Funktionsfreuden deutlich vorherrschen, etwa Freude am Wettrennen, zahlreichen Spielen, gefährlichen Zirkus- und Variétédarbietungen, Kinematographen, Kolportageromanen, Sensationsprozessen usw. Mögen dabei auch ganz variable Faktoren im Spiele sein, einen charakteristischen Zug erhalten alle diese Zustände durch die Funktionsfreuden, eben diesen Freuden an heftigen, leidenschaftlichen, stürmischen Erregungen, in die uns diese Gegebenheiten versetzen, wodurch sich unser drängender Erlebenshunger ganz ausrast, ganz austobt. Gerade an diesen Ausartungen wird unser methodisches Studium einsetzen müssen, weil sie uns den betreffenden Faktor in vollster Entfaltung zeigen, und hier ist auch am leichtesten und sichersten der Nachweis zu führen, ob ein bestimmter Faktor in sich ästhetischer oder außerästhetischer Natur ist; d. h. ob er an sich ein ästhetisches Erleben zeitigt oder nicht. Je mehr ich mich etwa in die reine Anschauung gewisser Eindrücke vertiefe und sie mit meinem Fühlen umschlinge und durchdringe, desto mehr, desto tiefer genieße ich ästhetisch. Also hier wird man von ästhetischen Faktoren sprechen müssen, denn ihre Steigerung und Erhöhung führt zu einem immer stärkeren ästhetischen Erleben, ihre Verkümmerung, Schwächung oder Hemmung zu einem immer abnehmenderen ästhetischen Erleben. In ihrer ganzen Linie, in der ganzen Richtung, in der sie sich bewegen, fallen sie ins ästhetische Gebiet. Um aber auf unser Beispiel der Funktionsfreuden zurückzukehren, so führen sie bei einseitigem Vorherrschen, also bei Erlebenszuständen, die durch die heiß flammende Erregungslust ihr wesentlichstes Gepräge erhalten, ganz aus dem Ästhetischen heraus. Wenn wir nun aber von diesen Extremen weitergehen, also etwa von kinematographischen Vorführungen wie »Die weiße Sklavin«, »Der Ring der Rothaut«, »Buffalo Bill«, »Sherlock Holmes« usw. zur Rühr- und Schauertragödie und so allmählich zum ernsten Drama, oder vom Kolportageroman zum ernsten Roman, so begleiten uns auf diesem ganzen Wege die Funktionsfreuden, aber sie nehmen ab, sie sind nicht mehr in der herrschenden Rolle, die dem ganzen Erleben seine charakteristische Note aufpreßt, sondern fügen sich immer mehr und mehr als dienende Glieder in Verhaltungsweisen, in denen andere Momente in den Vordergrund treten. Indem wir also einen Einzelfaktor getreulich von einem Extrem bis ans andere geleiten, so lernen wir alle seine Entfaltungsmöglichkeiten und Wirkungsakzente kennen und vermögen seine Bedeutung zu umgrenzen, indem wir die Folgen erkennen, die bei seinem Ausfall und bei seinem einseitigen Vorherrschen auftreten. So gewinnen wir Antwort auf etwa folgende Fragen: welche Rolle kommt einem bestimmten Faktor im

kunstgenießenden Gesamterleben zu? ist er in sich ästhetischer oder außerästhetischer Art? ist er ästhetisch neutral, fördernd oder hemmend? welche ästhetischen Entgleisungen knüpfen an sein Vorherrschen oder seinen Ausfall? welche außerästhetische Bedeutung kommt ihm im Kunstverhalten zu? findet er sich konstant vor oder nur in Kunsterlebnissen ganz bestimmter Art? empfangen vielleicht die typischen Verhaltungsweisen angesichts verschiedener Kunstzweige gerade durch ihn ihren charakteristischen Ton? ist er für einen bestimmten Typus des Kunstgenusses das ausschlaggebende Moment?

So nur vermögen wir genau die Rollen zu bestimmen, welche die einzelnen Faktoren im Kunstgenusse spielen, und zugleich auch alle ihre Beziehungen zu den anderen Faktoren. Wenn erst für jeden einzelnen Faktor all die so wichtigen und folgenschweren Fragen beantwortet sind, die wir eben in knapper Zusammenstellung gebracht haben, dann erst dürfen wir hoffen, wirklich das kunstgenießende Verhalten zu verstehen und in seinen verschiedenen Möglichkeiten und Richtungen zu erkennen. Wir haben dann nicht mehr einen konstruierten Idealfall, der unter dem Gesetz des Sollens steht und vielleicht nicht einmal in seiner Reinheit verwirklicht werden kann, sondern die möglichste Gesamtheit typischer Verhaltungsweisen, die in allmählichen Übergängen ein vorwiegend ästhetisch bestimmtes Kunsterleben mit gänzlich außerästhetischen Zuständen verbinden. Ich habe vorhin auf das Beispiel der Funktionsfreuden hingewiesen, weil ich für diesen Faktor (dessen Rolle im kunstgenießenden Verhalten wohl am einfachsten bestimmt werden kann, und der daher auch unsere Ziele am leichtesten zu verdeutlichen vermag) die Fragen zu beantworten gesucht habe, die hier aufgeworfen sind. Aber in gleicher Weise müssen nun auch die anderen außerästhetischen Faktoren, die zum Teil noch wichtiger und bedeutungsvoller sind, auf ihren Ertrag geprüft werden, so die Spannung, die sexuellen Momente, die ethischen, intellektuellen, nationalen Einflüsse usw. Die sexuelle Erregung zum Beispiel — ein von den meisten Forschern anerkannter Todfeind des ästhetischen Erlebens — ist in sich sicherlich ein außerästhetischer Faktor; und wenn wir nun von diesen Extremen, also von Erlebenszuständen, denen sexuelle Erregung ihr vorherrschendes Gepräge verleiht, weitergehen, so stoßen wir auf eine Fülle sogenannter »Kunstwerke« (man braucht bloß an zahllose Operetten, französische Schwänke usw. zu denken), die einen Genuß beanspruchen, in dem sexuelle Erregung mitschwingt, und die überhaupt nur genossen werden können, wenn diese Einstellung auch wirklich erfolgt. Man kann nun natürlich sich auf den Standpunkt stellen, all die Kunst als verderblich abzulehnen, die sich an diese »niederen Triebe« wendet,

und ein künstlerisch gebildeterer Mensch wird ohnehin solche Erzeugnisse schon wegen ihrer meist plumpen Reizungsabsicht, die ziemlich unverhüllt und grob sich gibt, angewidert ablehnen. Die unreine, frivole Luft wird er nicht atmen wollen, die diese Werke ausströmen. In diesen Fällen wird also nicht das Sexuelle als solches abgelehnt, sondern entweder seine mangelhafte künstlerische Bewältigung oder der ordinäre Gesichtspunkt, unter dem das Sexuelle uns aufgetischt wird. Bei Personen aber (und ihre Zahl ist Legion!), deren künstlerischer und moralischer Feinsinn weniger entwickelt ist und die daher die eben erwähnten Genußstörungen nicht erleiden, wird das jenen Erzeugnissen entsprechende Verhalten eintreten, jene leichte ästhetisch-tändelnde Erregung, die ihre belebende Färbung von sexuellen Miterregungen erhält, die nicht gierig hervorbrechen, sondern sich in bescheideneren Grenzen bewegen. Gerade die letzten Jahre haben uns ja zweifellos gelehrt, daß wir von sexuellen Regungen nicht nur dort sprechen dürfen, wo sie brutal sich äußern, sondern auch dort, wo sie in sublimierter, verdünnter Gestalt oft nur dem Auge des kundigen Forschers sich offenbaren. Und in dieser Weise gehen sie nun sicherlich auch in das kunstgenießende Verhalten ein, dem wir nicht ein Buhlen um die Entfesselung niederer Instinkte vorwerfen dürfen; sie geben ihm eine eigentümlich warme, frische, gehobene Färbung, eine lebhaftere, intensivere Tönung, einen reicheren, organischeren Widerhall. Und erst bei ihrem Ausfall (etwa zu Zeiten schwerer sexueller Niedergeschlagenheit oder solchen heftigen sexuellen Ekels) wird ihre Wirksamkeit besonders offenbar, und zwar ihre ästhetisch fördernde Wirksamkeit in dem eben angedeuteten Sinne, die in naher Verwandtschaft steht zu dem ästhetischen Beitrage, den die »Empfindungen aus dem Körperinnern« liefern, über die wir Karl Groos höchst wichtige Mitteilungen verdanken. Allerdings scheint sich hier nun ein ziemlich wichtiger Unterschied — wie mir scheint — zu gewissen anderen außerästhetischen Faktoren zu ergeben, wie etwa den intellektuellen oder ethischen. Abgesehen von der ästhetischen Hilfe, die z. B. der ethische Faktor leistet, daß wir ein bestimmtes Geschehen — das ein Drama oder ein Roman vor uns entrollen — nur durch ethisches Nachfühlen verstehen können und durch Verteilung der ethischen Wertakzente im Sinne des Kunstwerkes, kommt ihm in sich oft Wert zu, ja auch dann, wenn durch ihn sogar das ästhetische Erleben bis zu einem gewissen Grade verkürzt wird. Dies kann man nun von den sexuellen Faktoren jedenfalls nicht ohne weiteres zugestehen, ihre Rolle scheint sich im kunstgenießenden Verhalten eben mit jener ästhetischen Dienstbarkeit zu erschöpfen, und jede Sonderrolle verpönt und verboten. Man sagt zwar allgemein,

daß ein Kunstwerk uns neben seiner ästhetischen Bedeutung noch mit günstigen ethischen Nebenwirkungen beschenkt, oder gar daß es durch ästhetische Darstellung ein ethisch wertvolles Fühlen in uns wachzurufen versucht, aber vom Sexuellen sagt man dies nicht, weil man eben eine schwere Schädigung darin erblickt, wenn durch — wenn ich mich so ausdrücken darf — gleichsam künstliches Hervorrufen sexueller Erregung eine allzustarke sexuelle Reizsamkeit und Überempfindlichkeit herangezüchtet wird. Allerdings ist die Frage, ob nicht gerade durch die Kunst vielleicht eine Veredlung und Vergeistigung der sexuellen Triebe erreicht werden könnte, wie sie schon im 18. Jahrhundert von Heinse begeistert verkündigt wurde, obgleich man sich nicht der Gefahr verschließen darf, daß auf diese Weise auch der Hang zu manchen Perversitäten geschaffen oder wenigstens begünstigt wird. Aber jedenfalls sind dies Fragen, die an dieser Stelle sicherlich nicht entschieden werden müssen; und unsere Absicht ist es nun, weg von diesen Einzelbetrachtungen, die unsere Probleme sinnfälliger verdeutlichen sollten, uns wieder allgemeinen und grundlegenden Fragen zuzuwenden.

Denn je weiter wir diese Einzelfragen verfolgen, je umfassender wir das kunstgenießende Verhalten nach seinen verschiedenen Richtungen hin zu erforschen trachten und nach der ganzen Mannigfaltigkeit seiner Möglichkeiten, desto mehr dräut die Gefahr, daß wir den einheitlichen Begriff der »Kunst« auflösen, daß wir alle verknüpfenden Bande zerreißen, das Grundgefüge zersplittern und am Schlusse bloß Einzelblöcke erhalten und keinen majestätischen Bau, dessen klare, durchsichtige Architektur wir anstaunen können. Werden denn nicht alle Grenzen verwischt? wo liegen die Schranken, welche platte Tendenzkunst abwehren, Werke, die vorwiegend auf sexuelle Reizung ausgehen oder solche, die nur stürmische Erregungslust und die Gier der Spannung entfachen? Denn es kann doch gar keinem Zweifel unterliegen, daß wir auch solchen Typen begegnen, und daß sie vielleicht weit umfangreicher sind als jene, denen eine vorwiegend ästhetische Einstellung ihr Gepräge verleiht. Ich glaube nicht, daß sich hier eine Antwort geben läßt, welche die Fragen in einer kurzen, knappen Formel abtut, sondern daß gar mancherlei dabei unsere Berücksichtigung erheischt.

In erster Linie — um mit dem Einfachsten zu beginnen — achten wir auf diejenigen Kunstwerke, die auf ein vorwiegend ästhetisches Erleben hinzielen, und in denen die an sich außerästhetischen Faktoren wesentlich als ästhetische Hilfsmittel dazu dienen, den ästhetischen Eindruck erst völlig zu realisieren, zu erhöhen und zu vertiefen. Vielfach sind sie es ja, die ihm erst die charakteristische Färbung ver-

leihen. Wenn also auch in diesen Fällen durchaus nicht das kunstgenießende Verhalten sich im rein ästhetischen Erleben erschöpft, sondern notwendig gewisse außerästhetische Momente auch umfaßt, die allerdings jenem ästhetischen Erleben hilfreich dienen, so ist hier doch seinen wesentlichsten Merkmalen nach der Kunstgenuß ein ästhetischer Zustand. Dies kann und darf in keiner Weise etwa als ein Zugeständnis ausgedeutet werden, in dem ich die in dieser Abhandlung bisher aufgestellten Betrachtungen einschränke oder gar in gewisser Weise widerrufe; denn auch hier zeigt sich doch klar, daß zur völligen Verwirklichung der durch das Kunstwerk gebotenen Absichten das Inkrafttreten außerästhetischer Faktoren notwendig ist: so der intellektuellen, zur entsprechenden Verarbeitung und Auffassung des Materials; der ethischen oder religiösen zum nachfühlenden Verstehen und Begreifen des Geschehens; der Spannungsgefühle und der Funktionsfreuden, um unser Interesse wachzuhalten, Aufeinanderfolgendes zu einen und zu verknüpfen und uns mit dem Schwunge ihrer Lust über manche inhaltliche Unannehmlichkeiten hinwegzuschnellen usw. Also nicht das Vorhandensein der außerästhetischen Faktoren oder ihre hohe Bedeutung wird etwa nunmehr geleugnet oder in Frage gestellt, aber wir betrachten jetzt die Gruppe von Fällen, in denen alle diese Faktoren der ästhetischen Endwirkung dienen, sich ihr unterordnen, während sie als brausender, wuchtiger, dröhnender Hauptakkord im Blickpunkt des Bewußtseins steht. Sie ist da der mächtige Strom, in den alle jene Quellen letzthin münden, dessen Gewalt es keinen Abbruch tut, wenn auch die aus diesen verschiedenen Quellen herrührenden Wasser vielfach recht abweichender Natur sind. Alle Beziehungen sind hier so geeint, daß sie sich zu der einen Aufgabe verknüpfen, ein möglichst reiches und starkes ästhetisches Erleben wachzurufen. Und darum hieße es mich wieder in anderer Weise, aber nicht minder gründlich mißverstehen, wenn man aus der Einführung außerästhetischer Faktoren — etwa der intellektuellen oder der ethischen — den Vorwurf gegen mich erheben wollte, ich treibe die Kunst einer krassen Intellektualisierung oder Ethisierung entgegen und tue so ihrem ästhetischen Charakter wesentlich Abbruch. Das wäre doch nur dann der Fall, wenn irgendwie normierend — und nichts liegt mir in diesem Aufsatze ferner — der Kunstzweck ganz allgemein in Verbindung gebracht würde mit intellektuellen Prozessen, wie wenn ich etwa das Lehrgedicht oder das Gedankendrama an die Spitze ästhetischer Wertleistungen stellen würde, oder auch die moralische Erbauungsschrift oder den ethischen Tendenzroman. Behauptet ist doch lediglich folgendes: der ästhetische Genuß kann sich nur dann in seiner ganzen Tiefe und Fülle einstellen, wenn durch

angemessene Verarbeitung und Entwicklung des dargebotenen Materials die wahrhaft bedeutungsvollen, reichen und vielgestaltigen Eindrücke geschaffen sind, welche diesen Genuß erst ermöglichen; also nicht als solche betrachte ich in diesen Fällen diese ganze Kette außerästhetischer Prozesse, sondern lediglich als im Dienste des Zweckes notwendige Mittel. Dem ästhetischen Charakter der Kunst, wie wir sie nun betrachten, droht also in keiner Weise eine Schmälerung, wenn wir den Tatsachen uns beugend erklären, daß der Gesamterlebenstatbestand des Kunstgenusses auch außerästhetische Faktoren aufweist, ja daß ihnen eine bedeutsame Rolle zufällt gerade im Hinblick auf die ästhetische Endwirkung. Wo nun ein Kunstwerk auf eine vorwiegend ästhetische Einstellung abgestimmt ist, erwächst dem Ästhetiker die Aufgabe der Nachprüfung, ob auch seine volle Wirkungsentfaltung unter dieser Betrachtungsweise zur Geltung gelangt, ob all die hier angeschlagenen Töne auch in jener Endharmonie einschmelzen. Die außerästhetischen Faktoren werden demnach hier in Hinblick auf ihre ästhetische Ergiebigkeit betrachtet. Allerdings kommen ihnen außerdem noch gewisse Nebenwirkungen zu, ähnlich wie wir uns zwar dem Spiel nur des in ihm liegenden Lustwertes wegen hingeben, darüber hinaus aber das Spiel noch biologisch günstige oder ungünstige Wirkungen zeitigt. Diese Nebenwirkungen in ihrer Bedeutung abzuschätzen ist nun jedenfalls nicht Sache der Ästhetik, aber ihre genaue Untersuchung ist unbedingt eine wichtige Aufgabe, wenn der Einfluß der »Kunst« auf unser Leben festgelegt werden soll und die Rolle, die ihr für unsere Lebensgestaltung und Lebensführung zuzuweisen ist. Also schon in diesem Sinne ist die »Kunst im Leben« durchaus kein rein ästhetisches Problem, sondern bereits eine Angelegenheit, die mit den verschiedensten Seiten und Weisen unseres Lebens innig verknüpft und verbunden ist, so daß selbst ein ästhetisch hochstehendes Kunstwerk doch aus diesen allgemeinen Rücksichten als durchaus schädigend und gefährlich angesehen werden kann, wenigstens für weitere Kreise. Die von der Zensur meistens aufgeworfene Frage, ob ein Kunstwerk eine ästhetisch ernst zu nehmende Leistung darstellt, sollte demnach eigentlich dahin abgeändert werden, ob mit Wahrscheinlichkeit schädigende Wirkungen irgendwelcher tiefer gehenden Art zu befürchten sind. Aus diesem Grunde sind auch bedeutende Künstler meist nicht als geeignete Sachverständige anzusehen, da sich ja ihre Aussagen nur auf die künstlerische Leistung beziehen; hervorragende Kunstpädagogen scheinen mir da weit mehr am Platz zu sein. Dabei muß man durchaus nicht einen engherzigen Standpunkt einnehmen, denn der sittlichen Gefahren — hier im weitesten Sinn des Wortes gesprochen — sind so viele und schwer-

wiegende im bunten, hastenden Betriebe des modernen Lebens, daß im Vergleich zu ihnen die von ernster Kunst drohenden meist wenigstens nicht allzusehr in die Wagschale fallen. Ich kann an dieser Stelle nicht umhin, auf die in verwandten Bahnen sich bewegende Darstellung der »Funktion der Kunst« im Schlußabschnitt von Max Dessoirs »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« hinzuweisen.

Wenn demnach schon in jenen Kunstwerken, die sich in allererster Linie an ein ästhetisches Erleben wenden, die Bedeutung der außerästhetischen Faktoren sowohl in Hinsicht auf ihre ästhetische Wirksamkeit als auch in Hinblick auf die von ihnen ausstrahlenden Sonderwirkungen so hoch einzuschätzen ist, so erhöht sie sich noch wesentlich, wenn wir uns nun den Kunstwerken zuwenden, die ihrer Absicht nach gar nicht nur auf ein ästhetisches Ergriffensein letzthin zielen. Von ihnen gilt, daß sie dann in ihrer Art vollkommen sind, wenn es ihnen gelingt, die aus ihnen herauszulesenden, beabsichtigten Wirkungen auch in der Tat zu erreichen; über den Wert und Unwert dieser Wirkungen entscheidet dann letzthin die betreffende Wissenschaft (meistens die Ethik oder Metaphysik), in deren Gebiet sie fallen. Hier stehen wir also ganz klar vor einer doppelten Wertung; nämlich vor einer, die von der Güte der Zwecke völlig absieht und nur auf die Darstellungskraft achtet, und vor der zweiten, welche diese Zwecke ins Auge faßt. Ein Porträt kann ja — um nur ein ganz bekanntes und jedem Streit entrücktes Beispiel heranzuziehen — ästhetisch in hohem Grade fesseln, ohne dabei der eigentlichen Porträtaufgabe gerecht zu werden, ein möglichst charakteristisches und entsprechendes Bild einer bestimmten Person zu bieten. Unter dieser Einstellung also zeigt das betreffende Werk schwere Mängel. Es gilt demnach — vor jeder Beurteilung — sich erst darüber möglichst klar zu werden, welche Einstellung oder welche Einstellungen einem Kunstwerk gegenüber die angemessenen sind, und erst von ihnen aus, unter ihrer Zugrundelegung einerseits das Verhältnis des Gewollten zum Erreichten zu beachten, anderseits die besondere Art und Bedeutung des Erreichten. Wenn ein Kunstwerk alles das, was es zu bieten beabsichtigt, auch wirklich restlos bietet, ist das Problem der Darstellung vollkommen gelöst; aber unabhängig davon bleibt weiter die Frage, ob nun das Gebotene auch wertvoll oder nichtig und wertlos ist. Aber all diese Beurteilungen, die nicht an äußeren Normen orientiert sind, sondern den betreffenden Werken selbst entnommen werden, erwachsen erst aus den richtigen Einstellungen, so daß wir M. Geigers Worte uns vollkommen aneignen können (»Zum Problem der Einfühlung«, diese Zeitschrift VI, S. 29): »Man wird allen Werken der Kunst unrecht tun, wenn man sie aus einer inhomogenen Einstellung heraus betrachtet,

wenn man ihnen diejenige Art der Einstellung vorenthält, die sie verlangen. Der Streit zwischen neuen und alten Richtungen in der Kunst ist in manchen Punkten nichts anderes als ein Streit der Einstellungen, — und wer seine Einstellung nicht aufgeben will, wird schon aus diesem Grunde die Werke anderer Kunstrichtungen mit einem falschen Maßstab messen.«

Ein wichtiger Unterschied drängt sich uns nun sogleich auf, wenn wir die beiden verschiedenen Gruppen von Kunstwerken beachten, die letzthin auf ästhetisches Ergriffensein zielen und die außerästhetische Endabsichten verfolgen. Je größer, je höher und reiner die ästhetische Wirkung, um so wertvoller wird uns das Gebilde erscheinen, das sie erweckt. Dieser Parallelismus ist nun hinsichtlich der außerästhetischen Wirkungen nicht ohne weiteres zuzugeben: wenn etwa ein Kunstwerk auf die Erregung von Spannung und Funktionsfreuden hinzielt, so wird es nicht dadurch an sich »besser«, je stürmischer, je drängender, je überhitzter und fiebernder etwa Spannung und Funktionsfreuden werden. Wir werden die hohen und höchsten Grade dieser Erlebenszustände nicht als in sich bedeutungsvolle Ergebnisse betrachten können. Aber hier knüpft nun wieder die Frage an, die wir schon einmal gestellt haben: wo endet denn das Reich der Kunst? Das lodernde Feuer der Funktionsfreuden in heißester Glut zu entfachen, dazu bedarf es wahrlich nicht der Kunst, und wenn sie nichts anderes bietet als diese Wonnen, ruft sie eben ein Erleben hervor, das an sich in keiner Weise als ein ästhetisches zu betrachten ist. Und vielleicht gibt uns nun dies gerade den Schlüssel zur Lösung: wir sprechen lediglich dort — wenigstens im engeren Sinne, der allein begrenzt werden kann — von Kunst, wo auch unter ästhetischer Einstellung zumindest eine gewisse Ausbeute sich ergibt. Wir rechnen ohne weiteres Porträts, Denkmale, Gedankendramen, patriotische Lyrik, ethische Romane zur Kunst, wenn auch die Auffassung — die zunächst von diesen außerästhetischen Endzielen absieht und vornehmlich ästhetisch orientiert ist — sich als möglich erweist und ein einigermaßen befriedigendes Ergebnis zeitigt. Wo »Kunst« vorliegt, muß also eine gewisse ästhetische Wirkung auch gegeben sein, wenn sie auch natürlich keineswegs das Ganze des Kunstgenusses erschöpft, oder wenn sie auch erst durch außerästhetische Faktoren ermöglicht wird, oder wenn sie auch gar nicht einmal das wesentlichste Moment des kunstgenießenden Verhaltens bildet. Eine strenge Scheidung ist natürlich mit dieser Einteilung nicht vollzogen, die klar und scharf ein bestimmtes Gebiet umgrenzt; aber nach dem wirklichen Befunde, den uns die Erfahrung zeigt, würden wir auch ganz irren, wenn wir da pedantisch trennen wollten, wo in

Wahrheit unzählige Übergänge vermitteln, die innigsten Beziehungen sich spinnen vom Reiche der Kunst zu anderen Reichen hinüber. Wir lösen demnach nicht irgendwie die Kunst vom Ästhetischen los, denn auch für uns gilt, daß mit der Aufhebung des Ästhetischen der Kunstcharakter schwindet; was uns nur von der üblichen Auffassung der Kunst scheidet, ist die Betonung der außerästhetischen Faktoren als notwendiger Hilfsmittel zur Erweckung der vorzüglichen Eindrücke, die das ästhetische Genießen bedingen, und anderseits die Wichtigkeit der außerästhetischen Kunstwirkungen. Wenn Ernst Meumann in seiner Abhandlung »Die Grenzen der psychologischen Ästhetik« (Philosophische Abhandlungen Max Heinze zum 70. Geburtstage gewidmet, 1906; und in seiner 1908 erschienenen »Ästhetik der Gegenwart«) ausführt: »Für den Standpunkt des Psychologen können die Kunstwerke nichts anderes sein als ästhetische Reize oder objektive Bedingungen des ästhetischen Gefallens. Ich behaupte demgegenüber, daß die Kunst und die Kunstwerke von diesem Standpunkt aus nur in höchst unvollkommener Weise verstanden werden können«, so stimme ich voll und freudig zu, daß allein unter ästhetischer Einstellung man sicherlich weder der eigenartigen Bedeutung der Kunst gerecht zu werden vermag, noch auch auf diese Weise eine einigermaßen erschöpfende Analyse des kunstgenießenden Verhaltens vollzogen werden kann. Aber unbedingt widersprechen muß ich der Behauptung, daß gerade vom Standpunkt der Psychologie dieser Irrweg unvermeidlich scheint; die gegensätzliche Behauptung ist die richtige, wenigstens soweit ich die Verhältnisse überschaue. Denn wenn der Psychologe wirklich voraussetzungslos — nicht beengt durch voreilig gefaßte Gesichtspunkte und durch das Dogma des rein ästhetischen Wesens der Kunst — seine Aufmerksamkeit dem kunstgenießenden Verhalten zuwendet, dann muß gerade er — und er in allererster Linie — dessen gewahr werden, daß wir diese verwickelten, mannigfaltigen und weit verzweigten Erlebenszustände nicht einfach in ein ästhetisches Schema pressen dürfen; und es wird — wie wir gezeigt zu haben glauben — vornehmlich eine Aufgabe psychologisch orientierter Forschung sein, die verschiedenen Typen des Kunstgenusses herauszuarbeiten und den ganzen Reichtum der sie konstituierenden Faktoren herauszuschälen. Trotzdem begegne ich mich auch weiterhin durchaus mit Meumanns Gedankengang, daß eine rein psychologische Ästhetik (ich würde es vorziehen, von einer allgemeinen Kunstwissenschaft zu sprechen) notwendigerweise scheitern muß, erstens weil ihr Untersuchungsgebiet nur zum Teil in das Reich der Psychologie fällt, und wir in weit erhöhterem Maße als bisher die Kunstwerke selbst heranziehen müssen, und vor allem weil Wertprobleme hier auf Schritt und Tritt auftauchen,

die als solche der Psychologie, die ja reine Tatsachenwissenschaft ist, völlig fremd sind. Allerdings erwachsen auch diese Aufgaben nur aus psychologischem Boden, so daß also ebenfalls bei der Lösung dieser Fragen ohne psychologische Grundlagen keine befriedigenden Ergebnisse zu erlangen sind; also auch darin fühle ich mich mit Meumann völlig im Einklang, der ausdrücklich erklärt: »Ohne die wissenschaftliche Basis der psycho-genetischen Untersuchung ist alle Wertwissenschaft nichts als ein Aufstellen von Dogmen, deren Ursprung notwendig rätselhaft bleiben muß, oder man muß zu einer spekulativen beziehungsweise dialektischen Ableitung der Werte aus allgemeinen Begriffen seine Zuflucht nehmen.«

Die Bezeichnung der Ästhetik und allgemeinen Kunstwissenschaft als einer »psychologischen Disziplin« erscheint mir demnach mindestens leicht irreführend, wohl dürfen wir sie aber als Wissenszweige betrachten, die sich in weitem Maße auf psychologischen Grundlagen erheben und nicht ohne wesentliche Mithilfe der Psychologie in Angriff genommen und ausgebaut werden können. Wenn wir die von uns entwickelte Auffassung des Kunstgenusses hier heranziehen, so kann sie nur durch psychologische Detailforschung dargelegt und bewiesen werden; die Fragen aber, inwieweit nun diese verschiedenen Erlebenszustände wertvoll sind, können nicht mehr unter psychologischer Einstellung beantwortet werden, ebensowenig wie das weitere Problem, welche Bedeutung man der Kunst für die Gesamtheit unserer ganzen Lebensgestaltung und Lebensführung beizumessen hat. Und nur auf diese Weise können auch die leidenschaftlich geäußerten Einwände zum Schweigen gebracht werden, die immer und immer wieder von seiten der Kunstwissenschaft und Ethnologie erhoben werden. Die kunstwissenschaftlichen Bedenken — wenn ich mich so kurz ausdrücken darf — gehen meist davon aus, daß die Ästhetik fast ganz vom Kunstwerk abgerückt ist. Ihre allgemeinen psychologischen Betrachtungen gestatten keine Anwendung auf den Einzelfall oder sind so unbestimmt gehalten, daß jedenfalls eine ästhetisch orientierte Stilanalyse unter ihrer Zugrundelegung nicht vollzogen werden kann. Die experimentelle Ästhetik, welche die Wirkungen ganz einfacher Gegebenheiten erforscht, zeitigt naturgemäß Ergebnisse, deren Übertragung auf komplexere Gebilde unstatthaft erscheint. In dieser Weise völlig unbefriedigt verlangt die Kunstwissenschaft vielfach nach einem objektiven Ausgangspunkt: nicht das subjektive Erleben darf am Anfange stehen, sondern das objektive Kunstwerk muß an seine Stelle treten, denn wir wollen die Eigenart der ästhetischen Gebilde erforschen und nicht die Weise, wie sie sich in den einzelnen Individuen widerspiegeln,

und mögen sie noch so feinsinnig und verständnisvoll sein. Die von seiten der Ethnologie vorgebrachten Bedenken offenbaren eine gewisse innere Verwandtschaft zu den eben dargelegten; denn auch sie gehen davon aus, daß die heutige Ästhetik recht wenig verwendbar ist; es läßt sich für die Bedürfnisse der Ethnologie mit ihren Ergebnissen fast nichts anfangen; denn mit der Gleichung Kunstgenuß = ästhetisches Erleben, Kunstwerk als ästhetischer Reiz kann und darf der Ethnologe nicht arbeiten, weil er nirgends ein rein ästhetisches Erleben vorfindet, weil die sogenannten Kunsterzeugnisse primitiver Volksstämme durchaus keine rein ästhetischen Leistungen darstellen, sondern ganz verschiedenen menschlichen Bedürfnissen ihren Ursprung verdanken und Wirkungen zeitigen, die bestenfalls nur zum Teil als ästhetische angesehen werden können. Und weil die Ästhetik hier versagt, hat vielfach die Ethnologie begonnen, auf eigene Faust eine neue Ästhetik zu errichten, die — dem methodischen Grundsatz folgend, mit dem relativ Einfachsten zu beginnen — von den primitivsten Gegebenheiten ausgehend in allmählicher Stufenleiter aufsteigend die Gesamtheit der Kunst umspannen soll. Wenn es sich also auch um die Befürwortung verschiedener Methoden handelt, völlig einig sind die meisten Vertreter der Kunstwissenschaft und Ethnologie in der Ablehnung der bisherigen Ästhetik. Und da die überwiegende Mehrzahl der Künstler und des kunstsinnigen Publikums auch nicht gerade viel von der wissenschaftlichen Ästhetik wissen wollen, scheint ihre Lage wenig beneidenswert. Daran ändert auch die Tatsache gar nichts, daß die von Kunstwissenschaft und Ethnologie so warm empfohlenen Methoden durch stichhaltige und zwingende Gründe von einer ganzen Reihe von Ästhetikern (so besonders von Johannes Volkelt im ersten Bande seines »Systems der Ästhetik«) als gänzlich unmöglich und widersinnig, ja als naiv und kindlich hingestellt worden sind. Trotzdem sind diese Bedenken doch nicht erledigt. Wo ein Streit zwischen Grenzwissenschaften herrscht, ist es doch nur sehr selten der Fall, daß die eine völlig im Recht, die anderen gänzlich im Unrecht sind; sondern meistens liegt die Sache so, daß die Nachbarwissenschaften auf gewisse Probleme geführt und gedrängt werden, die die Wissenschaft nicht genügend bemerkt und berücksichtigt oder gar übersehen hat, der sie ihrem Wesen nach angehören. Wenn nun die Nachbarwissenschaften — ohne gründliche und tiefgehende Kenntnis der besonderen Methoden und des eigentümlichen Betriebes der von ihnen bekämpften Disziplin — ihre eigenen Lösungsversuche unterbreiten, weil sie doch irgendwelche Antwort auf ihre Fragestellungen benötigen, ist es gewöhnlich nicht schwer für die Fachvertreter des betreffenden Wissenszweiges, die methodischen und sachlichen

Mängel dieser scheinbaren Ergebnisse bloßzulegen; und das ist naturgemäß ihr gutes Recht; aber darüber hinaus erwächst ihnen nun die Pflicht, nachzuforschen, ob nicht hier wirkliche und bedeutungsvolle Probleme — wenn auch nur vielleicht ungeschickt und stammelnd, tastend und suchend — aufgeworfen sind, eingedenk des schönen Satzes von Poincaré, daß das Wachstum einer Wissenschaft sich in ihren Grenzgebieten vollzieht. Um nun aber zu unserer besonderen Frage zurückzukehren, so scheint mir hier ein prägnanter Fall vorzuliegen, wo Nachbarwissenschaften auf Probleme geführt werden, welche die Wissenschaft, der sie eigentlich angehören, nicht berücksichtigt und vernachlässigt hat. Aber man darf sich den Fall nicht so denken, daß nun die Nachbarwissenschaften mit klaren Formulierungen hervortreten, sondern etwa gleich dem Fall eines Kranken, der an gewissen Beschwerden leidet, ohne genauer angeben zu können, was ihm eigentlich fehlt. Und ich hoffe, daß nun unsere Auffassung des kunstgenießenden Verhaltens diese Beschwerden zu lindern oder ganz zu beheben vermag, indem sie dem richtigen Kern der dargelegten Einwände Rechnung trägt und auf diese Weise die Probleme entwickelt, die hier in Frage stehen. Wenn die Ethnologie ausführt, daß das Verhalten der Primitiven angesichts ihrer sogenannten Kunsterzeugnisse jedenfalls kein rein ästhetisches sein kann, so wissen wir, daß auch unser Kunstverhalten in weitem Maße von außerästhetischen Faktoren durchsetzt ist und vielfach nicht nur außerästhetische Nebenwirkungen zeitigt, sondern sogar auf diese Wirkungen abzielt. Also kein fundamentaler Unterschied klafft hier, der das Verstehen erschwert und die Einsicht in kontinuierliche Entwicklungsgänge voll unzähliger ineinandergleitender und unmittelbar auseinander ableitbarer Erlebenszustände trübt. Ja wir finden sogar auf unserer eigenen Entwicklungsstufe zahlreiche Typen kunstgenießenden Verhaltens, die in nächster Verwandtschaft zu jenen der Primitiven stehen, so etwa wenn im Erleben kultische Momente, Erregungslust, sexuelle Anfeuerung usw. überwiegen. Und wie wir von diesen und ähnlichen Extremen den Weg zu einem Kunstgenießen unter vorwiegend ästhetischer Einstellung gefunden haben, so leitet der gleiche Weg von jenen primitiven Erzeugnissen zu immer anderen und anderen, in denen die ästhetischen Faktoren schon stärker und kräftiger sich bemerkbar machen. Damit sind nun aber jene außerästhetischen Faktoren — wie wir ja bereits zur Genüge wissen — nicht etwa völlig im Dunkeln verschwunden, ausgetilgt und ausgemerzt; ein derartiger völliger Wechsel müßte uns doch höchst unwahrscheinlich vorkommen und recht sonderbar berühren; sondern die außerästhetischen Faktoren bedingen und vertiefen, beleben und umkleiden jetzt die ästhetischen Eindrücke und

rufen darüber hinaus noch ihre eigentümlichen Sonderwirkungen hervor. Dabei ist — um es aber noch einmal zu wiederholen — jene »primitive Kunst«, die vorwiegend außerästhetischen Zwecken dient, auch nicht ausgestorben, sondern sie tritt uns allenthalben entgegen, und man müßte blind und taub sein, um sie nicht allerorten anzutreffen, aber sie repräsentiert nicht mehr die einzige Form der Kunst, die wir besitzen. Oder um mit einer bildlichen Umschreibung zu schließen: wenn am Anfang der Kunstentwicklung nur die mehr oder minder extremen Typen kunstgenießenden Verhaltens sich vorfinden, so haben wir allmählich den Weg zur Mitte durch die ineinandergreifenden Übergänge zurückgelegt; aber verschiedene stehen noch auf verschiedenen Stationen dieser Wege und bedürfen erst der weiteren Führung; und auch die, welche bereits das Ziel erreicht, vermögen auch weiterhin in den verschiedenen typischen Richtungen sich zu bewegen und so immer wieder auch zu den Extremen zurückzukehren, soweit es die individuellen Spannweiten ihrer Persönlichkeit gestatten. So dürfen wir vielleicht hoffen, daß unter Zugrundelegung der hier befürworteten Anschauungen wir besser imstande sein werden, das ethnologische Material für die Fragen der allgemeinen Kunstwissenschaft auszudeuten und zu verwerten; und ebenso gewinnen wir innigere Fühlung zu den Problemen moderner Stilanalyse, die um das Rätsel der Formgebung sich bemüht. Letzten Endes münden diese Untersuchungen immer in die Frage: wie sind die Materialelemente angeordnet, um diese oder jene Eindrücke zu erzielen? oder: wie muß das Material im Dienste einer bestimmten Endabsicht verwendet werden? es handelt sich also um den Weg von den rein optischen oder akustischen Gegebenheiten zu den Gebilden, die uns das eigentliche »Kunstwerk« repräsentieren; und dieser Weg ist uns mehr oder minder eindeutig vorgezeichnet durch die Zusammenhänge, in welche der Rohstoff gebracht ist. Wir würden aber vollkommen im Dunkel tasten und in die Irre gehen, wenn wir diese Zusammenhänge und Beziehungen lediglich objektiv in sich betrachten wollten und nicht in ständiger Rücksicht auf die Ziele, auf die sie hinweisen. Der objektive Aufbau des Kunstwerkes nach seiner Formgestaltung offenbart sich uns erst, indem wir ihn von der Endwirkung des Kunstgenusses her betrachten. In diesem Sinne sagt auch G. v. Allesch (a. a. O. S. 497): »Es kann kein Zweifel sein: der unmittelbar subjektive Eindruck ist es, der uns dabei lenkt. Nicht das objektiv vom Kunstwerk Erfahrbare wird ohne Unterschied festgestellt, sondern das, was für sein Wesen als ästhetisch wirksames Ding von Bedeutung ist; wir verfahren dabei nicht, indem wir mit einem objektiv gehaltenen Fragebogen vor das Kunstwerk treten und nun auf gut Glück jede Rubrik

ausfüllen, bis wir etwas antreffen, das von ästhetischer Bedeutung ist, sondern wir gehen von unserer Anschauung aus und ergänzen sie, ihren eigenen Forderungen gemäß.« Nicht beistimmen kann ich allerdings, daß v. Allesch das Kunstwerk lediglich als ästhetischen Reiz betrachtet und daher nur nach seinen ästhetischen Wirkungen fahndet, während es doch im vorhinein gar nicht feststeht, ob überhaupt ein betreffendes Kunstwerk vorwiegend oder allein unter ästhetischer Einstellung in einer ihm entsprechenden Weise aufgefaßt werden kann. Hier spricht eben v. Allesch nicht als Psychologe, sondern steht im Banne der üblichen Anschauung Kunstgenuß = ästhetischer Genuß, ohne psychologisch dem wirklichen Tatbestande nachzuspüren. Daher ändern sich für uns die Aufstellungen von Allesch dahin, daß wir sagen dürfen: nicht das objektiv vom Kunstwerk Erfahrbare wird ohne Unterschied festgestellt, sondern das für seine Wirkung Bedeutsame. Dabei gehen nun die Formprobleme einer Stilanalyse nicht auf diese Endwirkung, sondern eben auf die Beziehungen des objektiv Gesetzten zu jenem subjektiven Ergebnis. Darum ist auch eine Stilanalyse nicht damit beendet, daß wir uns darüber verständigen, ob ein Werk »schön« oder »häßlich« ist, oder unser Erleben zum Gegenstande einer feinsinnigen Beschreibung machen — wie dies die moderne Kunstkritik so häufig tut —, sondern erst dann scheint ihre Aufgabe gelöst, wenn ihr die Einsicht in den notwendigen und gesetzmäßigen Zusammenhang des Werkes gelungen ist. Es wäre nun sicherlich verkehrt zu meinen, daß dieser Zusammenhang immer ein ästhetisch bestimmter sei: er kann wesentlich auch bedingt sein z. B. durch das Problem der Ähnlichkeit bei einem Porträt, durch Rücksicht auf kultische und religiöse Momente bei einem dem Gottesdienst geweihten Gebäude oder bei Bildern und Skulpturen, die der Erweckung frommer Gefühle dienen usw. usw.; er kann auch über das Werk auf den Werkmeister hinweisen: so wird man sicherlich nicht leicht das Spargelbündel Manets aus der Sammlung Liebermann oder seine Pfirsiche aus der Sammlung von Nemes genießen können, ohne vor allem die künstlerische Leistung zu bewundern, die fabelhafte Intensität, mit der hier ein großer Künstler ein Stück Natur zur zwingendsten Darstellung gebracht hat. Aber in welche Richtung dann auch immer eine derartige Analyse endlich mündet, ihre Hauptaufgabe ist nicht die Beschreibung des Genusses, sondern der Genußmittel, wenn ich mich so ausdrücken darf. Mit aller Leidenschaft darauf hingewiesen zu haben, ist vor allem das große Verdienst der Kunsttheorie derer um Hans v. Marées, also von Konrad Fiedler und Hans v. Hildebrand. (Vgl. Hermann Konnerth, Die Kunsttheorie Konrad Fiedlers, 1909.) Wenn auch die in schroffster Einseitigkeit vorge-

tragenen Anschauungen dieser Richtung sicherlich nicht den Anspruch darauf erheben können, die einzig berechtigte Auffassung des kunstgenießenden Verhaltens dargelegt zu haben, so steckt doch in ihnen manch richtige und tiefe Weisheit. Karl Groos, der ja sehr ausführlich von der ästhetischen Bedeutung der spielenden Betätigung der Sinnesorgane und der Freude am ungehemmten Auskosten des sinnlichen Wahrnehmens handelt, weist darauf hin, daß in der bildenden Kunst gerade »das äußerst verfeinerte ästhetische Bedürfnis«, wie es uns z. B. bei dem Plastiker Hildebrand entgegentritt, die möglichst deutliche Raumanschauung, die Freude am vollen sinnlichen Erleben des Räumlichen mit überraschender Energie in den Vordergrund rückt. »Das Interesse für den Inhalt des Dargestellten und die dadurch erregten Gefühle, die Freude an der funktionell richtigen und schönen Körperform tritt hier bei einer aufs Höchste gesteigerten ästhetischen Bildung hinter der Forderung zurück, dem allgemeinen Bedürfnis eines voll entfalteten sinnlich-räumlichen Erlebens durch eine künstlerische Vereinigung von Gesichtseindrücken mit Berührungs- und Bewegungsvorstellungen in vollkommenerem Maße Genüge zu tun, als die Natur es vermag.« Ich für meinen Teil würde es vorziehen, hier nicht in solchen Superlativen — wie »aufs Höchste gesteigerte ästhetische Bildung« — mich zu bewegen und überhaupt Wertungen möglichst zu unterdrücken; denn nach unserer Auffassung — und in diesem Falle stimme ich völlig mit R. Müller-Freienfels (a. a. O.) überein — kann es doch gar keinem Zweifel unterliegen, daß Hildebrand und, die ihm folgen, nur gleichsam ein Extrem kunstgenießender Verhaltungsmöglichkeiten vertreten, und die von ihnen vertretene Auffassung nur angesichts der auf sie eingestellten Kunstwerke die angemessene ist, der ganzen Fülle anderer Kunstwerke aber in keiner Weise gerecht wird. Aber es ist sicherlich ein großes Verdienst, uns mit diesem Typus so eindringlich bekannt gemacht zu haben, insbesondere weil die in ihm vorherrschenden Faktoren — wenn auch abgeschwächt — in andere Typen eingehen, ohne da allerdings diese große Rolle zu spielen, sondern mehr im Sinne dienender, fördernder Hilfsmächte. Aber das andere große Verdienst, das insbesondere Konrad Fiedler zukommt, ist es, mit geradezu rücksichtsloser Deutlichkeit erkannt zu haben, daß die eigentlichen Formprobleme eben auf dem von uns gekennzeichneten Wege vom Rohmaterial zu den das »Kunstwerk« repräsentierenden Eindrücken zu suchen sind. Und so wie es nun der Ästhetik oder allgemeinen Kunstwissenschaft zukommt, all die Faktoren aufzuweisen und nach ihrer Bedeutung zu erforschen, die eben der Verarbeitung des Rohmaterials dienen, so muß anderseits ebenso genau untersucht werden, bis zu welchem Maße diese Faktoren

objektiv bestimmt sind. Und hier dürfen wir uns eben nicht durch die Scheuklappen eines rein ästhetischen Erlebens den Blick einengen lassen, sondern müssen auf die Besonderheit des Kunstwerks eingehen, auf seine Wirkung, auf die diese Wirkung bedingenden Faktoren, welcher Art sie auch immer sein mögen. Nur so vermögen wir den Anschluß an die Arbeit der modernen Kunstwissenschaft zu gewinnen, ihr unsere allgemeinen Ergebnisse darbietend und wieder von ihr in mannigfachster Weise Anregungen empfangend und lernend. Daß sie sich so bereitwillig, ja begeistert dem »Problem der Form in der bildenden Kunst« zugewandt hat, während sie die großen Arbeiten der eigentlichen Ästhetik nur recht wenig beachtet, sollte uns doch schon ein wichtiger Hinweis sein und ein Fingerzeig darauf, was eigentlich diejenigen benötigen, die sich bemühen, die Sprache der Kunst zu verstehen. Und die Einseitigkeit, in die vielfach die moderne Kunstforschung durch ihre Anlehnung an die Hildebrandschen Formeln geraten ist, läßt sich nur überwinden, wenn eben Ästhetik und Kunstwissenschaft mit besseren Gaben aufwarten können, mit einer vertiefteren, umfassenderen Anschauung vom kunstgenießenden Verhalten, die allen seinen typischen Ausprägungen gerecht wird und in erschöpfender Darstellung die Fülle der Faktoren darbietet, die hier wahrhaft obwalten. Dann aber dürfen wir auch hoffen, für die in der Praxis Stehenden brauchbare Arbeit geschaffen zu haben, wenn wir ihnen nicht nur immer und immer wieder mit den Forderungen eines rein ästhetischen Erlebens kommen, sondern mit Tatsachen, die wirklich vorfindbar sind und darum auch wirklich bei richtiger Anleitung erfüllt werden können. Und dann wird der Ruf nach einem Durchdringen des Lebens mit »Kunst«, der heute meistens aus recht phantastischen Quellen schöpft, festere und sicherere Grundlagen erhalten, weil uns dann Kunst und Leben viel inniger und enger vereint erscheinen, und daher auch die Bedeutung der Kunst weit größer und mächtiger, die von ihr drohenden Gefahren allerdings auch weit stärker und tiefgreifender. Wenn wir demnach gerade durch diese energische Betonung von der mannigfachen Wirksamkeit der außerästhetischen Faktoren im kunstgenießenden Verhalten möglichste Lebensnähe anstreben, so träumen wir dabei nicht den kühn-hochfliegenden und dabei doch pedantisch-philiströsen Traum: das warme, heiße, zuckende Leben in der ganzen überquellenden Fülle seiner Gestalten in die Wissenschaft einzufangen; das wird uns ebensowenig gelingen, wie der Knabe den Duft und den Zauber des Frühlings einfängt, der seine Botanisiertrommel mit Blüten, Gräsern, Käfern und Schmetterlingen füllt; aber eines erhoffen wir: die Vielfältigkeit des Lebens zu verstehen und durch dieses Verstehen all seinen Erscheinungen — und

zu ihnen gehören sicherlich nicht in letzter Linie die Werke der Kunst — gerecht zu werden. Einst dachte man, von allgemeinen Formeln und Normen aus dieses Verstehen gewinnen zu können, und diese Formeln lasten gleich schweren Gewichten heute noch vielfach an uns und hemmen den Flug unserer Wissenschaft. Den Glauben an eine dieser Formeln zu erschüttern — an das Vorurteil von dem rein ästhetischen Charakter des Kunstgenusses — und den Weg dadurch zur wirklichen Erkenntnis und Einsicht zu ermöglichen, ist das Ziel dieses Aufsatzes gewesen. Der Wert wissenschaftlicher Prinzipien und Grundanschauungen kann nur dadurch sich erweisen, daß sie sich arbeitsfähig erweisen, daß wir unter ihrer Zugrundelegung weiter kommen, als wenn wir unter anderer Einstellung forschen. Hier konnte ich nur auf erste Versuche hinweisen, und so muß es der Zukunft überlassen bleiben, ob ihre Arbeit die hier angedeuteten Fragestellungen, Methoden und Auffassungen bejaht oder verneint.

Besprechungen.

Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus. Mit einem Anhang über Kant und Nietzsche. Herausgegeben von H. Vaihinger. Berlin, Reuther u. Reichard, 1911. 804 S.

Das vorliegende umfangreiche Werk ist für diejenigen Leser dieser Zeitschrift, die Anhänger der Langeschen »Illusionstheorie« sind oder in ihren ästhetischen Grundanschauungen dieser Auffassung vom Wesen der Kunst nahe stehen, von Interesse. Denn in ihm wird dargelegt, daß erstens Fiktionen als bewußt-falsche Annahmen in allen Wissenschaften anerkanntermaßen vorkommen, aber in einem Umfange, wie man sich dessen bisher kaum bewußt geworden ist, und daß sich zweitens jene Reihe der anerkannten Fiktionen noch dadurch außerordentlich erweitern läßt, daß zahlreiche, ja endlich alle Begriffe mit jenen das eine Charakteristikum gemein haben: ein Produkt unserer Imagination zu sein und zwar ein solches, das zwar irgendwie, wenn nicht direkt, so indirekt, die Wirklichkeit im Auge hat, sie aber nie wahrheitsgemäß abzubilden vermag. Und daraus folgt, daß nicht nur drittens jede Wissenschaft und jede einzelne wissenschaftliche Behauptung der »Fiktionen« gar nicht entraten kann, sondern sogar gezwungen ist, viertens sich völlig in solchen Fiktionen zu bewegen.

Und das Analoge folgt aus der Langeschen Auffassung vom Wesen der Kunst: auch die ästhetische Geisteshaltung hat es durchgehends zu tun mit Produkten der Imagination, die die Wirklichkeit zwar, direkt oder indirekt, irgendwie im Auge haben (derart, daß die Auffassung zwischen den beiden »Vorstellungsreihen« — »Natur« und »Kunst« — unaufhörlich hin- und herpendeln kann), sie aber nie wahrheitsgetreu abbilden.

So findet der Ästhetiker also in den genannten Darlegungen der »Philosophie des Als Ob« eine sehr beachtenswerte, ja unentbehrliche Ergänzung der Langeschen Darlegungen: wie in den Künsten so äußert sich auch in den Wissenschaften gleicherweise eine produktive Fähigkeit des Menschen im Sinne der Bildung von Fiktionen. — Zugleich ist aber auch klar, daß die beiden Verfasser mit diesen, so gefaßten Bestimmungen — mit diesen Begriffen der Fiktion beziehungsweise Illusion — die charakteristischen unterscheidenden Merkmale der beiden Kulturrichtungen noch nicht getroffen haben. Die Langesche Theorie scheint also durch dieses Werk eine Verschiebung ihres Schwerpunktes zu erfahren. Und wenn dieser nicht mehr in dem Moment der »Illusion« zu erblicken ist, so anscheinend in dem der »Lust«, die aus dieser Illusion hervorgehen soll. Wenn indessen die Fiktionen im wissenschaftlichen Gebrauch diesen Illusionen wesensverwandt sein sollen, so müßten auch diese eine analoge Lust hervorrufen. Und die Tatsache, daß auch die wissenschaftliche Tätigkeit — was von der »Ph. d. A. O.« nicht genügend beachtet ist — um ihres Lustcharakters willen zum Selbstzweck werden kann, scheint darauf hinzuweisen, daß in der Tat auch dieses Moment nicht ohne weiteres als Charakteristikum zu verwenden ist.

So kommen wir also schließlich dazu, daß der Schwerpunkt der Charakteristik, hier wie dort, in der Art der Lust und der Art der Illusion zu suchen ist, und in der Bedeutung, die diese beiden Momente für die wissenschaftliche Geisteshaltung einerseits, die ästhetische anderseits besitzen. Und was wir von unserem angedeuteten Gesichtspunkt aus von der »Ph. d. A. O.« erwarten, wäre also ein wesentlicher Beitrag zu dieser Charakteristik der verschiedenen Arten der Fiktionen. Hier scheint mir diese aber, trotz des reichen Materials, das sie bringt, aus dem Grunde nicht zu befriedigen, weil sie den Wahrheitsbegriff, durch den allein der Fiktionsbegriff seine Fixierung erhält, nicht untersucht, wie er sich entsprechend den verschiedenen Geisteshaltungen der verschiedenen Wissenschaftsrichtungen verschieden differenziert, sondern den (schwankenden) Wahrheitsbegriff des täglichen Lebens zugrunde legt, der meist die Übereinstimmung mit der Wirklichkeit im Auge hat, mitunter aber auch die Zweckmäßigkeit einer Annahme für das nützliche, oder auch für das ethische Handeln maßgebend sein läßt. — Diesen Anregungen soll an anderer Stelle weiter nachgegangen werden.

Halle a. S.

Waldemar Conrad.

J. M. Guyau, Die Kunst als soziologisches Phänomen, deutsch von Paul Bauer und Dr. Guido Bagies. Leipzig 1911, W. Klinkhardt (Philosophisch-soziologische Bücherei XXIV), 506 S.

Guyau ist uns wegen der geistigen Beziehungen seines religiösen Hauptwerkes zu Nietzsche wichtig; dem Ästhetiker Nietzsche dagegen steht er so fern wie möglich. Diese Gegensätzlichkeit bildet vielleicht das einzige Interesse, das seine merkwürdig rasch veraltete Poetik für Deutsche heute noch bietet (denn es handelt sich nicht um die Kunst überhaupt, sondern nur um die Literatur); ich war selbst erstaunt, wie wenig mir dieses Buch heute noch zu sagen hatte, das bei seinem Erscheinen eine bedeutende Wirkung tat. Vor allem muß man bedenken, daß Guyaus theoretischer Standpunkt auch der praktische seines Werkes ist: durchaus ist dies Buch von den Anschauungen und Leistungen der Umgebung seines Verfassers bedingt. Die fast absolute Abhängigkeit dieser Poetik von der Praxis Viktor Hugos macht es für jeden, der Guyaus Auffassung dieses Dichters nicht zu teilen vermag, fast ohne weiteres in seinem zweiten empirischen Teil unbrauchbar; und mindestens in Deutschland, aber jetzt wohl auch in Frankreich (und sogar in Swinburnes England) wird wohl niemand dem großen Rhetor eine so maßgebende Stellung anweisen. Guyau kennt aber von Außerdeutschen augenscheinlich so gut wie nichts, wenigstens aus der neueren Zeit. Zwar Shakespeare wird gern genannt, doch ohne inneres Verhältnis; und Goethe scheint nur durch den »Werther« bekannt. Auch wird noch George Eliot öfters genannt, aber jedesmal mit einer gewissen ärgerlichen Herabsetzung, gerade weil nach des Verfassers Auffassung eigentlich sie und nicht Viktor Hugo den Gipfel der neueren Literatur bilden müßte, sie, die so ganz und gar »soziologisch« dichtet! Weiter enthält diese »Anwendung« der im ersten Teil gegebenen Prinzipien eigentlich nur eine philosophische Diskussion des Gedankeninhalts einiger neuerer französischer Dichtwerke, wobei Richepin mit wahrhaft orthodoxer Gehässigkeit verfolgt wird — es ist schon mehr eine Denunziation wegen »Verführung der Jugend«. Gerade aber, was sonst die Stärke französischer Poetiken auszumachen pflegt, kommt beinahe so wie sonst in spekulativen Ästhetiken unserer Landsleute zu kurz: wie ärmlich sind die Bemerkungen über den Stil, die noch obendrein »Bild« im Sinne der anschaulichen Schilderung, und im Sinne des Gleichnisses unverantwortlich durcheinander werfen!

Und was geht uns Deutsche diese fanatische Jagd nach dem »reichen Reim« (wofür zweimal der niedliche Druckfehler: »weicher Reim«!) an, der für die französische Lesepoesie eine Vervollständigung, für unsere akustische Lyrik eine Lähmung ist? Die paar Bemerkungen über den Klang der italienischen Sprache und der natürlich überlegenen französischen — die Gounod neben Chopin und Schumann seinen Platz nehmen ließ (S. 400)! — oder über den Prosarhythmus sind fast allein in diesem Teil für uns von einigem Wert; und allenfalls noch die Tatsache, daß es drüben einen Lyriker gibt, der durch zu viel Schönheit ärgert, wie bei uns Geibel: Leconte de Lisle. Sonst aber — wie vorsintflutlich sind all diese Abstraktionen für uns, die uns unsere Ästhetiker mit dem Begriff des Erlebnisses, mit der Vorstellung einer inneren Verbindung von Inhalt und Form, mit der Forderung individueller Ausdrucksmöglichkeiten vertraut gemacht haben!

Man braucht nur eine Seite in Taines Kunstphilosophie aufzuschlagen, um den ganzen Abstand zu fühlen zwischen einem Originaldenker, der aus reichster Anschauung ein geschlossenes System bildet, und einem mindestens hier völlig abhängigen Dogmatiker, der ein paar dürftige Sätze mit einheimischen Beispielen belegt, ohne alles dessen, was auch in Frankreich seinen Dogmen widerspricht, auch nur gewahr zu werden! Und auch, was ihm recht gibt, kennt er so wenig: was hätte er mit Dickens, mit Freytag beweisen können!

Denn eigentlich ist er doch der Poetiker der aufgeklärten Bourgeoisie, so ein Friedrich Strauß der Poetik; nicht ganz Homais, aber jedenfalls mehr vom Blut des unsterblichen Apothekers als der von ihm gern gescholtene »Naturalist« Zola; wie ja Nietzsche auch in Guyaus Abgott Viktor Hugo das Bourgeoiselement mit Energie betont hat. Guyau schreibt die Viktor-Hugo-Poetik für die innere Form, wie Theodor de Banville für die äußere; und jede Entwicklungsfähigkeit erscheint zehnmal strenger ausgeschlossen als bei den schlimmsten Goethepfaffen!

Die oft (z. B. S. 433) völlig unerträgliche Übersetzung läßt uns diese antiquierte Dogmatik auch nicht leichter eingehen. Diese Übersetzer, die (S. 231 vgl. 241) *mal du siècle* mit »Übel des Jahrhunderts« wiedergeben, kennen das berühmteste Zitat aus der klassischen Tragödie nicht und übersetzen »*qu'il mourût*« (S. 389): »O daß er stürbe«; deutsch aber scheint ihnen (S. 450) die Wendung: »ein totes Aas« ...

Eine gute Wiedergabe des ersten Teils allein hätten wir dankbar begrüßt. Denn Guyaus Theorie ist nicht nur für jene Periode symptomatisch, die nach dem (von ihm in Nebendingen bekämpften) Herbert Spencer heißen wird; sondern der Versuch, das Wesen der Dichtung aus dem Willen zu leben und zu lieben (vgl. S. 63) zu entwickeln, ist auch an sich beachtenswert. Obwohl alles, was daraus haltbar ist, in G. Meredith »*Comic spirit*« vielleicht besser, jedenfalls tiefer gesagt ist. Die Versuche, die Poesie von dem jedesmaligen Stand der Gesellschaft abhängig zu machen, sind nicht bloß neuerdings von Yrjö Hirn, sondern auch schon früher von Bossuet (und Gummere) mit viel größerer Energie durchgeführt worden. Und wieder zeigt auch hier der Dogmatiker gerade gegenüber ihm verwandten Erscheinungen völlige Verständnislosigkeit; so bei der mehr als oberflächlichen Polemik gegen den »Experimentalismus« (S. 202). Aber gegenüber einer unheilvoll atomisierenden Individualästhetik könnte diese Poetik der modernen Aufklärungsdichtung immer noch Dienste tun. Aber nun kompromittiert die »Anwendung« die Voraussetzungen in zu schmerzlicher Weise!

Berlin Richard M. Meyer.

Johannes Schreyer, Lehrbuch der Harmonie und der Elementar-Komposition. Neue, vollständig umgearbeitete Auflage der »Harmonielehre«. Leipzig, Verlag von Carl Merseburger, 1911. 168 S.

An Methoden, nach denen die Musiker heute das Kompositionshandwerk zu lehren pflegen, gibt es im großen und ganzen drei.

Die älteste ist jene, die im 18. Jahrhundert durch Johann Joseph Fux in seinem Lehrbuch *Gradus ad Parnassum* 1725 ihre für Jahrhunderte gültige Fassung erhielt. An das Erlernen der Kompositionstechnik machten sich zu jener Zeit nur geborene Musiker, die, allein auf die Vorbilder der Meister gestützt, imstande waren, auf dem Wege der Nachahmung ähnlich geformte Musikwerke aus sich heraus zu produzieren, weil sie eben die bedingenden formalen Gesetze rein gefühlsmäßig beherrschten. Für solche Schüler kam es lediglich darauf an, ihnen Regeln an die Hand zu geben, wie sie die Ausführung eines solchen innerlich bereits erschauten Gebildes wohlgefällig bewerkstelligen konnten. Die harmonische und rhythmische Disposition ließ man auf sich beruhen, da man voraussetzte, daß sie der Schüler von selbst beherrsche; was man ihm zeigte, war lediglich die Kunst der Stimmführung. Hier ergab man sich freilich einem höchst unpädagogischen Verfahren. Man verbot eine große Anzahl Stimmführungsmöglichkeiten, die schon dem Musiker des 17. und 18. Jahrhunderts ganz geläufig und natürlich erscheinen mußten. Man band ihn an die unnatürliche, in Praxi (so wie man sie lehrte) nie lebendige Melodik der Kirchentonarten, und vieles mehr. Man muß daher sagen, nur ein geborener Musiker konnte es im Kampfe mit einer solchen, alles natürliche Empfinden unterbindenden Lehre zu etwas bringen. Es ist eine höchst lehrreiche, wenn auch wenig erfreuliche Erscheinung, daß eine solche Lehre heute noch lebt, d. h. zahlreiche, nicht ursprünglich begabte Schüler in ihrer Entwicklung hemmt.

Das ist um so mehr zu verwundern, als dieser Lehre bereits im 18. Jahrhundert eine andere an die Seite gesetzt wurde, die, zunächst nur für die Praxis der Cembalospieler im Orchester bestimmt, sich doch geeignet erwies, dem Anfänger in der Komposition wenigstens in harmonischer Hinsicht an die Hand zu gehen: die Generalbaßlehre. Seit dem 19. Jahrhundert als elementare Kompositionslehrmethode allgemein im Gebrauch, zeigt sie sich auch in ihrer Verbindung mit der Weberschen Akkordbezeichnung nach Stufen doch nur als ein mechanisches Mittel, die Technik der Akkordverbindung zu lehren, ohne dem Schüler die geringsten Aufklärungen über die Geographie des Tonraumes, die Wege durch ihn hindurch, und ihre Reihenfolge zu geben. Auch diese Lehre zeigt, trotz ihrer Äußerlichkeit, ein zähes Leben neben der älteren Kontrapunktlehre. Sie hat vor dieser den großen Vorzug, daß sie den Schüler — wenn auch rein mechanisch — gefühlsmäßig befriedigende musikalische Wege führt. Das, was er nach einem — wohlbemerkt vom Lehrer gut musikalisch zu entwerfenden — bezifferten Basse zustande bringt, ist wenigstens unserem heutigen Fühlen verwandte, wenn auch meist melodisch ausdruckslose Musik, während die Arbeiten nach der Fuxschen Methode ästhetisch völlig unbefriedigende Notenverbindungen ergeben.

Schon vor 40 Jahren fühlten gute Praktiker wie L. Bußler, daß hier Abhilfe geschaffen werden müsse. Diese brachte uns Hugo Riemann, der zuerst daran ging, die im Aufbau der Klangwelt herrschende Ordnung zu ergründen. Seine Funktionenlehre, nach der jeder Akkord als im Sinne eines tonischen (zentralen), der gesamten Klangvorstellung zum Ausgangs- und Stützpunkte dienenden, oder im Sinne eines rechts- oder linksseitig bezogenen (dominantischen beziehungsweise subdominantischen) Klanges zu deuten ist, bedeutet den ersten entschiedenen Schritt zu einem wirklichen System der Harmonielehre hin, von dem aus es erst möglich

werden kann, sie begrifflich zu lehren. So bahnbrechend nun auch Riemanns Arbeiten auf diesem Gebiete sind, so wenig können sie doch abschließend genannt werden. Seine Grundidee (die schon Rameau vorschwebte), ist unanfechtbar, ihre Ausführung leidet noch an Unklarheiten und gewaltsamen Deutungen. Trotzdem wird der nach seinem System arbeitende Schüler einen unvergleichlich tieferen Einblick in den Organismus der Klangwelt erhalten, als jeder andere. Riemanns Ideen und viele seiner praktischen Vorschläge sind denn auch heute bereits Allgemeingut aller fortschrittlichen Lehrer geworden. Die neueren Harmonielehren lassen alle seines Geistes mannigfache Spuren erkennen.

Auch das vorliegende Werk Schreyers baut auf Riemann, zeigt aber daneben doch von allen Werken dieses Gebietes die selbständigsten und eigenartigsten Züge. Sein am vorteilhaftesten hervorstechender Zug ist der, daß der Verfasser in erster Linie bemüht ist, den ganzen Harmonieunterricht auf ein künstlerisches Niveau zu bringen. Nicht nur, daß er den Schüler von Anfang an an kleine, wenn auch bescheidene, so doch musikalisch annehmbare musikalische Gebilde formen läßt, er hält ihn auch in engster Fühlung mit den Werken der Meister durch eine systematische Pflege der Analyse. Eigenes Formen und Zergliedern von bereits meisterlich geformten Gebilden gehen dauernd nebeneinander her. Eine hervorragende Stelle nimmt in seinem Lehrgange das Volkslied ein. Zweifellos liegt bei ihm der günstigste Ansatzpunkt für die Erziehung zum Komponisten.

In der Erkenntnis, daß keine Musik, soll sie eben Musik sein, der rhythmischen Formung entbehren kann, wendet Schreyer die Aufmerksamkeit des Schülers von Anfang an auf ihre Grundgesetze hin. So wird seine Harmonielehre zur Elementarkompositionslehre, und das muß jedes kommende Lehrbuch dieser Art anstreben. Die Zeit, wo man tote harmonische Kombinationen herstellen ließ, oder alles Rhythmische dem Instinkte des Schülers überließ, hat genugsam, wenn auch nur bescheidene, so doch echte Talente verkümmern lassen.

Ein Kritiker hat mit Recht die Art der Regelstellung in den älteren Harmonielehren mit dem Verfahren der Kochbücher verglichen. Auch hierin hat die neuere Zeit vieles gebessert. An die Stelle der stereotypen Gebote oder Verbote, daß man dies so zu machen, und jenes zu unterlassen habe, tritt immer mehr die psychologisch haltbare Art des künstlerischen Ratens, und das Zugeständnis, daß andere künstlerische Bedingungen andere Wege gestatten. Auch in der Art, wie Schreyer hier vorgeht, zeigt er sich als ein feinfühliger Lehrer.

Die systematische Anlage seines Werkes weist, wie alle Harmonielehren von heute, noch viele Mängel auf. Es wird schon der diatonische Tonkreis nicht planmäßig und in allen Möglichkeiten durchgegangen, noch viel weniger aber erhält der Schüler im außerdiatonischen (chromatischen) Gebiete eine sichere Führung. Dieser Mangel beruht auf dem Fehlen eines vollendeten Systems der Harmonielehre. In pädagogischer Hinsicht scheint mir die stark aphoristische Anlage des Buches nicht sehr günstig. Eine strengere Methodik hätte es wohl etwas schulmeisterlicher werden lassen, aber auch seine praktische Verwendbarkeit für weniger begabte Schüler erhöht.

Das Werk wird jedem Fachmusiker die wertvollsten Anregungen geben, es wird für den begabten Schüler das empfehlenswerteste Handbuch im Kompositionsunterrichte sein. Es wird schließlich denjenigen, die vom Standpunkte des Ästhetikers aus den Stand der heutigen Kompositionslehre prüfen wollen, einen der günstigsten Eindrücke vermitteln, die unsere Musikwissenschaft auf diesem Gebiete zu geben vermag.

Berlin. Hermann Wetzel.

Paul Bekker, Beethoven. Verlag von Schuster & Löffler, Berlin und Leipzig 1911. 4°. VI und 500 S. nebst einem Bilderanhang von 160 S.

Dieses Beethovenwerk beabsichtigt nicht, die älteren biographischen Arbeiten im Tatsächlichen zu ergänzen. Hierin ist, vor allem durch Alexander Wheelock Thuyer genug, ja Erschöpfendes geleistet worden. Das Buch ist vielmehr eine künstlerische Nachschöpfung des Beethovenschen Kunstwerkes, ein Versuch, die Empfindungswelt dieser Musik durch das Wort zu umschreiben und zu fassen. Bekker fühlt sich als reproduzierender Künstler, ähnlich dem Dirigenten am Pulte, dem Pianisten am Flügel. Er ist gleich diesen von einem künstlerischen Erlebnis im Innern bewegt und versucht nun, dieses Erlebnis anderen zu vermitteln. Er weiß natürlich, worin er seinen Genossen unendlich nachstehen muß: in der Erzielung unmittelbarer Kunsteindrücke. Ihn entschädigt dafür das Vermögen, über die Darstellung des Einzelwerkes hinaus Gefühlsentwicklungen eines ganzen Künstlerlebens, und zwar eines von der unerhörten Intensität Beethovens, zur Darstellung bringen zu können. Und ich möchte es gleich vorausschicken, in dem Vermögen, solche Entwicklungsgänge des genialen künstlerischen Erlebens und des aus ihm fließenden Gestaltens nach- und neuzuschaffen, sehe ich das, was Bekkers Buche eine einzigartige Stellung in unserer Komponistenliteratur gibt.

Es gibt zwei Arten, das Schaffen eines Meisters zu interpretieren. Die eine strebt dahin, zu ergründen, was der Künstler beim Schaffen empfunden, ja »gedacht« habe, und was davon aus seinem Werke spricht. Diese, oft bis zum Abgeschmackten getriebene Methode ist auch die Bekkers. Durch die Art aber, wie er sie durchführt, nimmt er ihr alles Zudringliche, Naiv-schwatzhafte, was ihr so oft, selbst bei dem vielgerühmten A. B. Marx anhaftete. Er stellt ihren guten unanfechtbaren Grundgedanken, daß jede Kunst nur Ausdruck der Persönlichkeit des Künstlers sein kann, in seiner Reinheit wieder her, indem er auf alles Anekdotische, alles Konkretbegriffliche als einen das künstlerische Formen bestimmenden Faktor peinlichst Verzicht leistet und nur bemüht ist, die Spiegelung des Typischen, Ewigen von Beethovens Persönlichkeit in seinen Werken aufzufangen.

Zu diesem Zwecke entwirft er dem Leser in den beiden ersten Abschnitten seines Buches ein gedrängtes Bild der Persönlichkeit Beethovens, und bereits hier zeigt sich Bekkers bedeutende Art, groß und zusammenfassend zu sehen. Auf den 58 dem Menschen Beethoven gewidmeten Seiten tritt dieser uns mit einer überraschenden Bildlichkeit, in seiner teils ungebändigten, doch auch unvergleichlichen konzentrierten Eigenart hervor. So sehr es Bekker versteht, das Gigantische, Zyklopische der Beethovenschen Natur zu zeichnen, so wenig verfällt er doch in eine kritiklos bewundernde Darstellung seines Wesens. Der grausame Zwiespalt in Beethovens Leben, der ihn keine Harmonie zwischen der detestablen Außenwelt und der in ihm lebenden Idealwelt finden ließ, wird von Bekker vielleicht zum ersten Male in seiner ganzen Größe aufgedeckt.

Der größte Teil des Buches ist Beethovens Werken gewidmet, dem künstlerischen Bekenntnis seiner erhabenen geistigen Persönlichkeit. Auch Bekker faßt Beethoven (so wie ich es an dieser Stelle schon einmal aussprach) als Geistesgenossen der großen Idealistengeneration um Kant, Herder, Schiller, und sein gesamtes Werk ist ein Bekenntnis seiner auf einem so orientierten Dasein erblühenden Gefühlswelt. Das versucht nun Bekker so darzutun, daß er die Werke nach instrumentalen Gruppen geordnet, psychologisch zusammenhängend und entwicklungsgeschichtlich betrachtet. Es werden so die Klavierwerke, die Symphonien, die Ouvertüren, die Kammermusik, die Gesangswerke einheitlich entwickelt, und zwar stets unter der einen Idee: Wie gestaltet sich Beethovens Psyche in ihnen und wie können wir

dieses sein seelisches Wachsen in den Werken erkennen. Der prächtigsten Bemerkungen findet man da überall eine große Zahl, auch manches, dem ich nicht beistimmen könnte. Daß aber in all diesen Ausführungen ein in unserer Musikliteratur einziges künstlerisches Feingefühl und ein ebenso seltenes logisches Denkvermögen steckt, diese Beobachtung steht als klarer Eindruck meiner Lektüre vor mir.

Das Symphoniekapitel ist wohl das Glanzstück der gesamten Darstellung. In seinem Symphoniewerke zeigt sich Beethovens Empfindungswelt am geschlossensten, konsequentesten. Auch dem nachschaffenden Künstler Bekker gelingt hier ein schöpferischer Wurf von großer Einheitlichkeit und Überzeugungskraft, dessen Hauptideen ich hier wenigstens andeuten möchte. Bekker betrachtet die erste und zweite Symphonie nur als Vorspiele, in denen Beethoven noch ohne scharf umrissene dichterische Vorwürfe musiziert. Mit der Eroica hat er sein Lebensthema gefunden: Helden und heldenhafte Gefühle zu gestalten. Hier wird der Vorwurf noch äußerlich genommen. Bekker meint, daß den vier Sätzen die Idee heroischen werktätigen Menschentums im allgemeinen zugrunde liege, ohne an e i n e Persönlichkeit gebunden zu sein. In der vierten und fünften Symphonie gelangt dagegen das eigene Ich zur Aussprache. Beiden Werken liegt das populäre Thema des Sich-Emporraffens aus Zweifeln zu Gewißheit und Freude zugrunde. Die vierte Symphonie endet beim Humor, die fünfte beim Triumph. Diesen drei Kampfsymphonien folgen drei Werke heiter betrachtender Lebensanschauung. Die sechste, dem Naturgenuß gewidmete, die siebente, ein bis zum Taumel gesteigerter Tanzzyklus und endlich die achte ein Bekenntnis des innerlich zu wunschloser Abgeklärtheit gelangten Menschen. Mit der achten Symphonie hat Beethoven den Kreis menschlicher Empfindungen durchlaufen. Alles was er durchfühlt hatte, hat in ihnen seinen konzentriertesten, aufs höchste gesteigerten Ausdruck erhalten. Diese Symphonien sind an die Menschheit gerichtete Zeugnisse des eigenen Ringens und Überwindens. Die neunte Symphonie gibt dann die Empfindungen des Rückschauenden, Erlösten wieder. Bekker nennt sie darum gegenüber den dramatischen Symphonien ein symphonisches Epos. Dieser Ideengang Bekkers gewinnt freilich erst seine Überzeugungskraft in der ausführlichen, mannigfach treffend belegten Darlegung des Verfassers. Hier wollte ich mit seiner Skizzierung nur eine Andeutung von der Art seiner Gedankenführung geben.

Die zweite Art der musikalischen Interpretation, die formal-ästhetische, wird in dem vorliegenden Werke nur wenig geübt. Ich muß auch diesen (zweifellos freiwilligen) Verzicht Bekkers gutheißen. Er mußte sich fragen, für wen er schrieb. Und da sein Werk zweifellos ebensosehr wie an den geistig lebendigen Fachmusiker an den gebildeten Liebhaber gerichtet ist, tat er gut daran, Erörterungen zu meiden, die entweder für die meisten unverständlich werden oder sich auf dem Niveau eines nichtssagenden formal-technischen Geredes bewegen mußten. Was Bekker zu diesem Thema beiträgt, erfreut zum Teil durch klares Denken und feine Empfindung. Ich denke hier an die Ausführungen S. 72—78 über die formalen Ausdrucksmittel der Beethovenschen Kunst. Wo aber Bekker in dieser Richtung ins Detail zu gehen strebt, vermag ich seinen Ausführungen nichts mehr zu entnehmen. Der Musikschriftsteller steht hier in der Tat an der Grenze eines Gebietes, auf das uns Riemann wohl Ausblicke eröffnete, das zu erschließen aber bis heute keinem gelang.

Doch es wäre ungerecht, an Bekkers vortreffliche Arbeit mit Forderungen heranzutreten, die der Verfasser wohl nicht erfüllen wollte. Das Buch ist, so wie es vorliegt, eine außergewöhnliche Leistung, durch die Art, wie es die innigen Wechsel-

beziehungen zwischen einer großen Künstlerpersönlichkeit und ihren Werken aufdeckt. Hierin überragt Bekker nicht nur alle früheren Beethovenbiographen, sondern alle Musikerbiographen überhaupt. Es muß freilich in Betracht gezogen werden, daß auch kein zweiter Künstler, neben Beethoven, ein derartiges geschlossenes Bild inneren Wachsens nach einem Ziele hin bietet. Doch erst Bekker hat es so klar gesehen und so künstlerisch nachgestaltet. Darum ist sein Buch nicht nur für alle Musiker von heute ein wertvolles Werk, es wird auch für die nächsten Zeiten richtunggebend werden.

Berlin. Hermann Wetzel.

Max Graf, Die innere Werkstatt des Musikers. Mit 6 Faksimilebeilagen, 72 Notenbeispielen und 10 Partiturbeispielen. Stuttgart, Ferdinand Enke, 1910. 270 S.

Eine entscheidende Rolle spielt in den Auseinandersetzungen Grafs das Unbewußte. Er bekennt sich zu der Meinung, daß alle künstlerische Produktion bedingt ist durch ein Zusammenwirken unbewußter und bewußter Geistestätigkeit, nimmt eine gewisse Labilität zwischen Unbewußtem und Bewußtem im Künstler an und nennt mit Richard Wagner den Künstler den Wissenden des Unbewußten. Leider fehlt ihm aber bei seinem engen Anschluß an Sigmund Freud die feinere psychologische Schulung, die ihn in den Stand setzen könnte, den in seiner Bequemlichkeit so schwierigen Begriff des Unbewußten mit der unerläßlichen Vorsicht und Behutsamkeit zu handhaben. Er hat von diesen Verhältnissen eine allzu handgreifliche, zu wenig geläuterte Vorstellung. Infolgedessen erhalten alle seine grundsätzlichen Erörterungen ein etwas derbes Gepräge, das den besser Eingeweihten mehr verletzen als anziehen muß. Als Grundlage alles künstlerischen Schaffens bezeichnet Graf eine besondere »Stärke« des Unbewußten; er glaubt das Unbewußte vom Bewußten im schaffenden Künstler gleichsam nur durch ein leicht angelehntes Tor getrennt; vergleicht deren Wechselwirkung derart, wie gute Tennisspieler sich den Ball gegenseitig zuwerfen, und möchte zugleich die Hypothese wagen, daß die Bewegungen und Umwälzungen in der Seelentiefe eine gewisse Periodizität aufweisen, daß es hier regelmäßige Gezeiten gibt.

Die Beschaffenheit des Unbewußten stellt sich Graf des näheren so vor, daß in ihm alle jene Vorstellungen und Erinnerungsbilder »hausen«, die einmal durch die Tore der Seele Einzug gehalten haben. Das Unbewußte enthalte aber auch ein Stück überwundenen Trieblebens, das im Künstler besonders stark sei. Diese »Affekte des Unbewußten« bemächtigen sich nach Graf des Immaterialismus und ergießen sich in dasselbe: Wünsche, Stimmungen drängen sich an die Tongestalten an und geben ihnen die unsterbliche Seele. Die »ins Unbewußte hinabgestoßenen« Affekte seien ja doch die eigentlichen Triebkräfte des künstlerischen Schaffens; sie seien es, die sich im Kunstwerk ausleben wollen, ausleben müssen. So wird die künstlerische Produktion zu einer Entladung der Affekte des Unbewußten, die sich bei Künstlern wie Beethoven zu einem dramatischen Ringen steigern; Beethoven kämpft gegen die Felsmassen, mit denen das Unbewußte belastet wird, damit es nicht verheerend ausbreche. Daran knüpft Graf die weitere, nicht weniger bedenkliche Wendung, daß Beethoven oft ein Stück seines eigenen Produktionsprozesses dramatisiere und diese Dramatisierung auf alle Musikformen übertrage.

Den Unterschied der Klassiker und Romantiker bestimmt Graf dahin, daß der Klassiker das Unbewußte beherrsche, während der Romantiker sich ihm hingebe. Zugleich identifiziert Graf aber das Unbewußte mit der im Künstler lebendig gebliebenen Kinderseele. Es sind nun die Affekte der Kinderseele, die in den

Meisterwerken der Tonkunst einen Ausdruck suchen; alle künstlerischen Werke werden zur Erfüllung von Jugendträumen. Was Graf die innere Werkstatt des Künstlers nennt, möchte er eigentlich der Kinderstube gleichstellen, in der ein gereifter Mann mit altem, liebevoll aufbewahrtem Spielzeug hantiere. — Eine sonderbare Ergänzung finden diese Bestimmungen noch darin, daß Graf den schaffenden Künstler in steter Lebensgefahr glaubt und die Erhöhung des Geisteslebens beim Produzieren sexuellen Hilfskräften zuschreibt.

Innerhalb des Vorganges der künstlerischen Produktion unterscheidet Graf die bekannten Phasen der produktiven Stimmung, der künstlerischen Konzeption und der Skizze. Dem Kompositionsprozeß selbst oder dem synthetischen Zusammenwirken der zuvor aufgezeigten einzelnen Faktoren zeigt sich seine psychologische Schulung bei aller Verständigkeit nicht ganz gewachsen. Das Problem der klassischen Form erörtert Graf an Hand der von Brahms vorgenommenen Umarbeitung seines Klaviertrio Op. 8, das Problem des großen Stils durch eine Vergleichung der beiden großen Leonaenouvertüren Beethovens.

Im ganzen kann Graf sich an tiefere Einsicht in das Wesen des Musikalisch-Schönen nicht messen mit wirklichen Ästhetikern wie Siebeck oder gar Eduard von Hartmann, wie er denn auch das Poetisch-Schöne gründlich verkennt, da er für dessen Grundlage die besondere Stärke, Lebhaftigkeit und Farbigkeit der visuellen Bilder hält. Bei alledem ist Graf aber einsichtig genug, tiefsinnige Worte von Schiller, Goethe, Vischer über das Unbewußte im künstlerischen Schaffen dem vollen Werte nach zu würdigen. Sehr verständlich sind seine eigenen Bemerkungen über die produktive Stimmung als Anfang des Formprozesses; über die Inspiration, die nur das Eintreten des lange Vorbereiteten in die Helle des Bewußtseins ist; über die Vitalität eines noch nicht benützten, wieder in die Tiefen der Seele versenkten Motivs; über den Wert der die Konzeption fördernden unermüdlichen Arbeit; über die Hilfskonstruktionen; über die in das instinktive Schaffen hineinverarbeitete kritische Reflexion; über den sachlichen Wert der theoretischen Reflexionen eines Richard Wagner; über das Handwerk als den weiteren und die künstlerische Technik als den engeren Begriff, so daß diese letztere als das zum persönlichen Eigentum des Künstlers gewordene, mit Phantasie, Seele und Geist erfüllte Handwerk sich darstellt, das sich mit jedem neuen, eigenartigen Werke wandelt. Treffende Bemerkungen widmet Graf ferner den in größeren Werken eingeschalteten sogenannten Episoden, dem unentbehrlichen Kunstmittel des Kontrastes, wie der die Vollendung bedingenden feinsten Ziselierarbeit des Werkes. Dabei vergißt er nie, daß es die Idee des Ganzen ist, die alle Detailarbeit leiten muß, daß alles künstlerische Schaffen immer nur Schaffen aus einer Einheit heraus ist: das Genie bezeichnet den Punkt, wo die Ästhetik in die Metaphysik übergeht, wo das Gebiet des Transzendenten berührt wird und die bloße naturwissenschaftliche Beschreibung versagt.

So treffend und schätzenswert alle diese Ausführungen sind, so würden sie an sich doch kaum genügen, das Grafsche Buch aus den übrigen Arbeiten über den gleichen Gegenstand merkbar herauszuheben. Sein individueller Wert und Reiz liegt nach einer anderen Seite. Er ist in der Hauptsache bedingt durch das dokumentarische Material, das Graf als feiner, geistvoller, gediegener Kenner der musikalischen Literatur in reicher Fülle beibringt. Vor allem ist es die intime Kenntnis der Skizzenbücher Beethovens, die ihn befähigt, empirische Belege für seine Auffassung des künstlerischen Schaffensprozesses zur Verfügung zu stellen. Wir müssen zwar die fachmäßige Detailprüfung dieses Materials wie auch der umfassenden Analysen den musikalischen Fachzeitschriften überlassen, dürfen darum aber doch Grafs Schrift unbedenklich allen denen warm empfehlen, die sich in den

Fragen der künstlerischen Produktion der Leitung eines mehr musikalisch-praktisch als eines psychologisch-ästhetisch geschulten Führers anvertrauen wollen. Auch der Ästhetiker von Beruf wird bei Graf Vieles finden, das ihm von Wert ist, doch ist nach dieser Seite ein gewichtiger Vorbehalt unerläßlich: Graf behandelt sein Thema mehr in der Art des zwanglosen Vortrages als in systematischer Entwicklung. Wer von ihm tiefere Aufklärungen prinzipieller Art erwartet, wird kaum auf seine Rechnung kommen, sondern nur eine neue Bestätigung des alten Satzes finden, daß auch ein geistvolles und umfassendes empirisch-künstlerisches Wissen den ästhetischen Grundfragen nicht eigentlich beizukommen vermag. Graf hat zwar hoffentlich recht, wenn er meint, daß die Zeit der naturwissenschaftlich-beschreibenden Ästhetik vorbei sei. Nur sollte er beim Aussprechen dieser Überzeugung zu allererst an die eigene Brust schlagen und sich gestehen, daß ein wirklicher und endgültiger Sieg der Ästhetik als der Philosophie des Schönen nur möglich ist, wenn diese letztere sich einer weit gründlicheren, sorgfältigeren psychologischen Schulung und Fundamentierung befleißigt, als sie ihm selbst zu Gebot steht.

Ulm a. D.

Paul Moos.

Heinr. Meyer-Benfey, Das Drama Heinrich v. Kleists. Erster Band: Kleists Ringen nach einer neuen Form des Dramas. Göttingen 1911, Otto Hapkes Verlag. VIII und 620 S.

Dies mit ungemeiner Liebe und bestechendem Ernst geschriebene Werk verficht eine doppelte These. Die erste, die schon wichtig genug ist, scheint der Verfasser mir zum Siege gebracht zu haben: daß Kleist mit Bewußtsein eine neue Form des Dramas anstrebte und zwar durch Verschmelzung Sophokleischer und Shakespearescher Elemente. Irrig scheint nur die zweite, die freilich ein so begeisterter Verehrer des Dichters kaum vermeiden konnte: diese Kleistische Form sei schlechtweg eine höhere Form des Dramas und ihr Meister »unter allen deutschen Dichtern — vielleicht unter allen Dichtern der Welt in dem genauen, hier umschriebenen Sinn des Wortes, der größte Künstler«.

Den Versuch, ein neues Drama zu schaffen, haben vor Kleist die Stürmer und Dränger unternommen, mit Bewußtsein vor allem (wie neuerdings gut gezeigt worden ist) Klinger; ferner die Dichter der Schicksalstragödien und — Goethe und Schiller. Diesen beiden, meine ich gegen Meyer-Benfey, ist es gelungen. Der »Tasso« stellt ein neues Drama dar, in dem die Psychologie Shakespeares mit dem Stil der klassischen Franzosen vereint sind; »Wallenstein« und »Tell« — gegen den der Verfasser besonders heftig ist, wie gegen einen besonders gefährlichen Nebenbuhler Kleistischer Stücke — desgleichen, indem eine ganz neue Massenpsychologie mit einem nicht sowohl Shakespeareschen als Shakespearisierenden Stil vereint sind. Ja ich würde das Gleiche auch von Lessing behaupten, der die Technik der Komödie mit dem Stil der Tragödie auf eine ganz neue Weise zu vereinigen wußte. — Der Plan allein, »die dramatischen Besonderheiten der Sophokleischen Kunst und die dichterischen Vorzüge des Shakespeareschen Dramas zu vereinigen« (S. 250), würde Kleist seine außerordentliche Stellung nicht sichern; wie denn der Verfasser überhaupt seinen Helden viel zu sehr isoliert und z. B. (S. 475) kühnlich behauptet, der »Zerbrochene Krug« sei das erste deutsche Schauspiel in Versen — wogegen neben sehr viel anderen nur etwa »Die Mitschuldigen« genannt zu werden brauchten. Es muß ferner gefragt werden, ob die Versöhnung jener beiden großen Kunstformen, die Kleist erreichte, wirklich die allein gebotene war. Hier zeigt sich nun die Gefährlichkeit von Meyer-Benfeys Heroenverehrung: er

läßt der Persönlichkeit des Dichters eigentlich gar keinen Raum. Alles, was er mit sehr feiner Beobachtung aus Kleists Technik vorstellt, soll schlechterdings aus dessen Absicht und ihrer vollkommenen Durchführung herfließen. Wenn z. B. Kleist eine Abneigung gegen die Sentenz zeigt, während diese doch nicht zufällig von allen anderen großen Dramatikern geliebt wurde (von Schiller freilich ganz gewiß im Übermaß!), so dürfen darin nur »gedankenlose Leser« Mangel an Gedanken sehen, »weil er diese nicht in abstrakter Allgemeinheit präsentiert, sondern restlos in die dichterische Gestaltung eingehen läßt« (S. 116). Das Schelten auf den wirklichen oder präsumptiven Gegner, das Meyer-Benfey überhaupt sehr liebt (und S. 467 selbst gegen Goethe bis zur Grobheit übt), ist hier wie oft nur ein Zeichen innerer Schwäche. Denn wenn wir selbst nicht fragen wollen, wie die spätere Betrachtung (S. 613), Kleists Muse wisse von allem Theoretisieren und Spekulieren nichts, sich etwa mit der sehr spekulativen Auffassung verträgt, die der Verfasser (S. 503, vgl. aber S. 536) in die »Penthesilea« legt, so bleibt doch immer unklar, wie allgemeine Beobachtungen »restlos in die dichterische Gestaltung eingehen können«. Wenn z. B. Thoas sagt:

> Man spricht vergebens viel, um zu versagen —
> Der andre hört von allem nur das Nein,

so liegt diese Empfindung gewiß schon in seiner Situation; wenn die aber genügte, so wäre eben alles Sprechen ein Überfluß und die Pantomime schon zu viel. Das Drama drängt zum Typus, der Typus drängt zu seiner Selbstverkündigung; und daß Kleists Helden immer in ihrer Individualität so eng befangen bleiben, daß sie das erlösende Wort nicht finden, das trägt eben zu jenem beängstigenden Gefühl bei, durch das Kleists frühere Dramen — wenn ich mein Urteil gegen das seine setzen darf — an Schönheit die des Sophokles, oder Goethes, an befreiender Kraft die Shakespeares nicht erreichen. Und so hat denn Kleist in der »Hermannsschlacht« und vor allem im »Prinzen von Homburg« seine Gestalten ruhig auch Sentenzen aussprechen lassen; was der Verfasser des zweiten Bandes nicht ohne einige advokatorische Kunst (wie wir sie hier z. B. S. 454, 578, 602 finden) gegen den des ersten wird rechtfertigen können.

Ähnlich steht es in einem anderen Punkte. Wir sind gewöhnt, in Goethe gerade die tiefe Durchdringung und Einfühlung mit persönlichstem Gehalt zu bewundern. Weil nun aber Kleist angeblich (S. 618) »kein Material für seine menschliche Biographie« gibt (S. 618), so soll er als der objektivste unserer Dichter am höchsten stehn. Wieder ist zunächst über die *quaestio facti* zu streiten. Wenn nämlich Meyer-Benfey in seiner emersonischen Auffassung Kleists als »des Dramatikers« ihm zunächst gar nicht gestattet, eine Individualität zu sein, wenn er sogar die eigentümlichsten Manieren seiner Sprechweise aus kluger Absicht erklärt wie die Wortspiele im »Zerbrochenen Krug« (S. 476), so kommt schließlich die Persönlichkeit unerwartet wieder zum Vorschein, indem nicht nur Penthesilea (S. 599), was sich noch einigermaßen verteidigen läßt, sondern gar — Eve im »Zerbrochenen Krug« (S. 493) und Ottokar in der »Familie Schroffenstein« (S. 149) Kleist selbst sein soll. Diese Sucht, in den Einzelgestalten Kleist zu finden statt in der Stimmung seiner Dramen die seine, würde denn wohl die »Objektivität« ganz aufheben; und was wäre wohl für die menschliche Biographie eines Dichters wichtiger als ein solches Selbstporträt, das ihn in ganz bestimmten Stellungen der Zeit gegenüber zeigt? »So hat Kleist in Evens Art und Situation sein eigenstes Erleben und Empfinden verkörpert; seine schmerzlichsten Erfahrungen, ja eigentlich die ganze entsetzliche Tragik seines Lebens liegt in dieser Gestalt« (S. 493). Wenn das so

sicher wäre, wie es uns seltsam scheint — was unterschiede denn dann die Keuschheit und Objektivität Kleists von der Goethes oder Grillparzers? Und wie weit bliebe sie dann hinter der Schillers zurück!

Nun ist aber die Behauptung, daß Objektivität an sich schon höhere Kunst bedeute, für den Dramatiker ebenso schwer zu beweisen wie für den Epiker, und die stärksten Dramen unserer Bühne sind voll subjektiver Empfindung und voll biographischer Hintergründe: »Nathan« wie »Faust« und »Die Jüdin von Toledo« wie — »Die Hermannsschlacht«. Meyer-Benfey tut also auch hier aus Übereifer seinem Helden unrecht; wie er ihn denn wirklich gelegentlich, gleich Penthesileen, vor lauter Liebe zernichtet.

Überall kommt hier die zweite These der ersten ins Gehege. Kleist soll überall größer sein als alle. So wird höchst unbillig sogar das Fragment »Guiskard« und gerade dies als formvollendetes Meisterwerk gegen Goethes Fragmente ausgespielt; als ob wir bei einem Drama, dessen Katastrophe uns nicht erhalten ist, bei aller Bewunderung der Pracht des Erhaltenen die Kunstform des Ganzen überhaupt rühmen dürften!

Um dieser Vereinzelung willen empört sich Meyer-Benfey auch besonders gegen die »grundlose und haltlose Legende« (S. 611), Kleist sei Romantiker. Er macht sich's dabei etwas leicht; wie das im einzelnen höchst schätzbare Buch denn überhaupt zu denen gehört, die der Gründlichkeit im kleinen wohl einige Oberflächlichkeit im großen beigesellen zu dürfen meinen. Das gilt z. B. von der Beurteilung Molières (S. 319) oder von der Manier, wie in dem Fortlassen der Akteinteilung (S. 463) die »Vollendung der dramatischen Form« gesehen wird — so daß auch hier der Dichter der späteren Dramen gegen den zu unbedingten Lobredner der früheren wird Schutz erbitten müssen. Wie ausgezeichnet ist die dramaturgische Analyse des »Zerbrochenen Krugs«! Wie ungenügend die philosophisch-religiöse des »Amphitryon«! So werden denn auch bei der — an sich gar nicht so aufregenden — Frage, ob Kleist zu den Romantikern gehöre, in aller Eile ein paar Kennzeichen aufgerafft, die ihm dann abgestritten werden. Jener Grundgedanke selbst, Sophokles und Shakespeare bewußt zu vereinigen, wäre durchaus romantisch, und was Kleist in den »Amphitryon« — der freilich Meyer-Benfey offenbar am wenigsten sympathisch ist — neu hineinschuf, ist romantische Philosophie und romantisches Spiel mit dem Spiel. Daß aber Kleist nicht nur Romantiker ist, das wissen wir denn doch schon längst, wie auch der Verfasser nicht leugnet.

Ich muß also gestehen, daß ich für das Verständnis der Persönlichkeit, des Genius, nicht allzu viel Förderung empfinde; sehr viel aber für das Verständnis seiner Kunstabsichten und ihrer technischen Durchführung. Ich glaube, daß eine gleich überzeugte und liebevolle Interpretation für Schillers Drama zu ähnlichen Superlativen gelangen könnte, und bin allerdings der Meinung, daß sein Drama an nationaler wie an künstlerischer Bedeutung neben dem Goethes und dem Kleists sein volles Recht hat. Aber wir besitzen für diese beiden kein Werk, das so bis ins einzelnste den Intentionen des Dichters nachginge — weshalb aber doch der Verfasser seinen Vorgängern etwas mehr Verdienst, als er tat, hätte zusprechen dürfen! — Daß die Anmerkungen auf den zweiten Band verschoben sind, ist recht hinderlich; wir würden aber auch ohne dies den zweiten Band mit Spannung erwarten, mancher Gelegenheit zum Widerspruch und reichlicher Belehrung im voraus gewiß!

Berlin. Richard M. Meyer.

Bradley, *Oxford Lectures on Poetry.* London, Macmillan & Co. VIII, 395 S.

In seiner Eigenschaft als Oxforder Professor der Poesie hat Bradley[1]) in den letzten Jahren eine Reihe von Einzelvorlesungen gehalten, die sich teils auf prinzipielle Fragen, teils auf einzelne Richtungen, Meister und Werke der Dichtung bezogen. Sie sind in dem vorliegenden Bande wieder abgedruckt in der Form, wie sie gehalten wurden; nur ein paar Noten sind hinzugefügt, die jeweils die Anschauungen des Verfassers leicht modifizieren, verteidigen oder besser begründen, als es im Vortrag möglich war. Eine fortlaufende Auseinandersetzung mit den Ergebnissen der zeitgenössischen, besonders deutschen Ästhetik ist freilich nicht angestrebt, doch tut das dem Werte des Gebotenen keinen wesentlichen Eintrag; Bradley zeigt sich als ein reicher, vornehmer, tiefer Geist, und jeder seiner Aufsätze verrät gründliches Wissen und stetes Nachdenken und Nachprüfen. Von einem solchen Manne sehen wir gern gewisse Grundfragen der allgemeinen Ästhetik erörtert, auch wenn seine Ausführungen heute, wo der Sammelband bereits zum zweiten Male und ohne wesentliche Änderungen ins Land geht, in Einzelheiten nicht mehr ganz modern sind. Auf den Inhalt dieser allgemeineren Kapitel sei im folgenden kurz eingegangen.

Bradley stellt an die Spitze des Bandes seine Antrittsvorlesung aus dem Jahre 1901 über »Die Poesie um ihrer selbst willen« *(Poetry for Poetry's sake).* Er verteidigt keine einseitigen Schlagworte *(l'art pour l'art)* und überschätzt auch nicht die Bedeutung der Dichtung für die allgemeine Kultur der Menschheit; aber er will ihre Sphäre nach außen rein abgrenzen und ist überzeugt, daß die Poesie irgend welchen nicht-künstlerischen Zwecken, mögen sie an sich die höchsten Werte bedeuten, nur auf Kosten ihres innersten und eigensten Gehaltes dienen kann. Ebenso streng aber hält er an der innerlichen Einheit und Geschlossenheit der Welt der Poesie fest und verwahrt sich mit einer an Einseitigkeit grenzenden Schärfe gegen die grundsätzliche Scheidung von Gegenstand und Behandlung, Gehalt und Form. Den Rohstoff scheidet er zunächst durchaus von dem Gedicht als solchem ab: was wir von einem Gedichte aus der Überschrift entnehmen können, stehe nicht zu der Form allein, sondern zu dem ganzen Gedicht im Gegensatz; er hält aber den Stoff durchaus nicht für irrelevant, sondern betont gegenüber naturalistischen Übertreibungen, daß ein Gegenstand wie die Schicksale des Menschengeschlechts (Milton) der poetischen Behandlung mehr Handhaben darbietet, als ein Stecknadelknopf. Nur kann auch der gewaltigste Stoff nicht ohne weiteres in das Kunstwerk eingehen oder etwa »in eine Form gegossen werden«. Den Rohstoff und den von innen her geformten Gehalt des Kunstwerks unterscheidet Bradley als »Subjekt« und »Substanz«; aber er will »Substanz« und »Form« (sie decken sich teilweise mit dem, was wir innere und äußere Form nennen) nicht auseinandergerissen sehen, obwohl er ihre Unterscheidung in der wissenschaftlichen Analyse billigt. Wie Goethe steht er auf dem Standpunkt: »Gehalt bringt die Form mit, Form ist nie ohne Gehalt«, was mindestens von den höchsten Leistungen künstlerischer Reife gilt. »Hamlets Charakter ist ohne Berücksichtigung der Worte gar nicht zu verstehen, sondern nur Schritt für Schritt in ihnen zu erkennen.« Jede Sonderbetrachtung eines einzelnen unter den eng verbundenen Elementen zerstört das eigentlich poetische Erlebnis.

---

[1]) Über die Geschichte dieser Professur und ihre Bedeutung für das geistige Leben Englands unterrichtet jetzt G. Saintsbury im Anhang zu seinem ausgezeichnet orientierenden Buche: »*History of English Criticism*« (Edinburgh & London, W. Blackwood, 1911).

Bradley weiß freilich auch, daß innerhalb eines größeren Gedichtes nicht leicht in allen Teilen Gehalt und Form zu einer solchen unlöslichen Einheit verbunden werden können, und es wird ihm schwer, diese Tatsache mit seinem System zu vereinigen. Sein Standpunkt ist im ganzen jener Relativismus, den Volkelt klarer umschreibt: »Solche Stellen in einer Dichtung, wo die Vorstellungen abstrakt und unsinnlich bleiben, sind von ästhetischer Minderwertigkeit. Es ist Aufgabe des Dichters, möglichst nur mit solchen Vorstellungen zu arbeiten, die von der Phantasie sinnlich ausgeprägt werden. Das Vorkommen von unsinnlichen Bedeutungsvorstellungen in der Dichtung fällt also unter den Gesichtspunkt des Notbehelfs, des unvermeidlichen Übels. Und ein je größerer Künstler der Dichter ist, um so mehr nähert er sich in der Tat jenem Idealfalle an, der sich durch das Fehlen aller abstrakt bleibenden Vorstellungen kennzeichnet. In der Gegenwart strebt selbst der Roman — und nicht ohne Erfolg — danach, alle anschaulich dürren, begriffsmäßig unsinnlichen Stellen zu verbannen« (System der Ästhetik I, 137). Bradley kann das von seinem mehr absolutistisch-doktrinären Standpunkt aus nicht wohl ausdrücken; für ihn ist eben nur poetisch, was jene unbedingte Einheit von Gehalt und Form aufweist. Denn nur diese Einheit ist es, die ihn auf das Unendliche, auf das Allgemeine hinweist. Das ist jener Symbolbegriff, den Goethe am stärksten hüben, Emerson drüben vertreten hat und der für Bradleys gesamte Kunstkritik von grundlegender Bedeutung ist.

Unter den einzelnen ästhetischen Grundbegriffen faßt Bradley das Erhabene und das Tragische schärfer ins Auge. Das erste wesentliche Merkmal des erhabenen Gegenstandes sieht er, wie Volkelt, in seiner verhältnismäßig außerordentlichen Größe, sei es nun hinsichtlich der Ausdehnung oder der physischen, geistigen, moralischen Kraft; bei diesem »negativen Element«, bei der Überwältigung unseres Selbst aber bleibt unsere Seele nicht stehen; sie nimmt einen frischen Anlauf, um über den Eindruck von außen Herr zu werden, und hierin eben liegt das Erhebende (»positives Element« vgl. »*overwhelming and uplifting*«). Dem negativen Element wird nun Bradley besser gerecht als Volkelt, System Bd. II, 138, während beide Ästhetiker darin übereinstimmen, daß das Erhabene in jedem Falle auf den Eindruck der Kraftentfaltung begründet und eine wesentliche Scheidung des mathematisch und dynamisch Erhabenen nicht wohl angebracht sei. Auch andere Züge, die oft für wesentlich gehalten worden sind, kommen nur einzelnen Arten des Erhabenen zu; in diesem Sinne polemisiert Bradley gegen Burkes Begründung des Erhabenen auf die Furcht allein, die ohnehin niemals die Grenzen eines Scheingefühls überschreiten dürfe. Endlich verwahrt er sich dagegen, daß die »überwältigende« Größe, die für den Eindruck des Erhabenen wesentlich ist, mit dem Unendlichen gleichgesetzt werde. Auch hier steht er auf demselben Boden wie Volkelt gegen Kant, Schiller u. a. (II, 107 f.), berührt sich aber im folgenden doch mehr mit Dessoirs verständnisvoller Vermittlung: »Es genügt nicht, um einen Gegenstand erhaben zu machen, daß er viel größer sei als seine Umgebung, sondern er muß so groß sein, daß er an das Unendliche grenzt; und das ist nur von einer gewissen Quantität ab möglich« (Ästhetik S. 206); in ähnlicher Weise führt Bradley (59 ff.) aus, daß gegenüber dem Erhabenen jedes Messen, Wägen und Zählen, jedes Vergleichen mit feststehenden Einheiten verstummt; im anderen Falle würde eben der Eindruck des Erhabenen sofort verwischt werden. »Die Größe ist nur manchmal unermeßlich, aber sie ist immer ungemessen.« Wenn er dann freilich das Schöne und das Erhabene so zu scheiden sucht, daß bei jenem das Unendliche immanent, bei diesem transzendent sei, so werden wir sagen müssen, daß mit jener ersten Bestimmung (die freilich durchaus im Sinne Goethes gehalten ist)

nur das Inhaltsschöne, das Schöne in seiner menschlichen Bedeutungsfülle gekennzeichnet sei. Genauer auf den Begriff des »Schönen« einzugehen, muß sich Bradley versagen. Der enge Rahmen seiner Vorlesungen erlaubt ihm eben vieles nur zu berühren; um so dankbarer ist es zu begrüßen, daß er in seiner Rede über das Erhabene alle wesentlichen Punkte wirklich gestreift und zum guten Teil in fruchtbringender Weise erörtert hat.

Seine Anschauungen über das Wesen der Tragödie entwickelt Bradley im Anschluß an Hegel, in dem er den ersten würdigen Nachfolger des Aristoteles sieht. Er hätte besser getan, den ästhetischen Erörterungen der Zwischenzeit, insbesondere Lessing und Schiller einige Aufmerksamkeit zu schenken und die moderne deutsche Ästhetik zu berücksichtigen, deren Ergebnissen sich seine eigenen Ausführungen vielfach annähern. Er sieht mit Hegel das Wesen des Tragischen in dem Kampfe zweier ethischen Kräfte, die schließlich in einem Höheren, Dritten »aufgehoben« werden, indem ihr Berechtigtes bestehen bleibt, das Übermaß ihrer Betätigung aber durch den tragischen Verlauf ausgeschaltet wird. Eine Mustertragödie in diesem Sinne wäre »Antigone«, wo zwei an sich berechtigte Mächte aufeinander platzen, ohne daß ihre beiden Vertreter nun auch als Persönlichkeiten in gleichem Maße unsere Billigung finden müßten. Ich möchte im Vorübergehen darauf hinweisen, daß auch Goethe bei der Vollendung seines »Egmont« den politischen Prinzipien Albas so gut wie denen Egmonts Gerechtigkeit im Hinblik auf das Ganze widerfahren läßt, daß er in Tasso und Antonio zwei Willensrichtungen gegeneinander führte, die er in seiner Natur harmonisch zu verschmelzen suchte, also beide anerkannte, und daß er uns doch über seine Sympathien in beiden Stücken nicht im Zweifel läßt. Immerhin ist hier natürlich nur ein besonderer Fall der Tragödie gegeben, und Bradley ist auch für Hegels Einseitigkeit nicht blind. Hegel ist sich wohl bewußt, daß die moderne Tragödie eine größere Mannigfaltigkeit darbietet, als die ältere, daß sie vor allem auch den Konflikt im Innern des Menschen, die subjektive Seite der Tragik bis in die Tiefe erfaßt und kräftig herausgearbeitet hat. Damit hängt die Überwindung der bloß typischen Charakteristik und die künstlerische Verwertung der bösen Charaktere zusammen. Dennoch gibt Hegel der antiken Tragödie den Vorzug vor der modernen, die ihm auch die ausgleichende »Gerechtigkeit« nicht stark genug zum Ausdruck bringt, sondern bestenfalls gerade noch andeutet — um von der Schicksalstragödie ganz zu schweigen. — Bradleys »Zusätze und Verbesserungen« dürften freilich kaum in dem Maße Hegels Billigung gefunden haben, wie er selbst erwartet; um so willkommener sind sie uns; er verschiebt sofort den ganzen Standpunkt, indem er den Nachdruck nicht auf die Tatsache des Konfliktes legt, den ja doch die Tragödie mit den anderen dramatischen Gattungen gemein hat, sondern auf das Leiden; er ist damit sicherlich auf dem rechten Wege. A. Dieterich hat die eine Wurzel der Tragödie in den naturmythischen Δρώμενα der Mysterien mit ihrer περιπέτεια κατ' ἐξοχήν nachgewiesen, Ridgeway eine andere ihrer Wurzeln genauer verfolgt, die auf die antiken Toten- und besonders Heroenkulte hinweist[1]); und durch ihre ganze Entwicklung hin hat die Tragödie ihren pathetischen Charakter immer reiner und kräftiger entfaltet. Leider kann Bradley auf dem knappen Raum diesen wie die folgenden

[1]) Albrecht Dieterichs auch für die Ästhetik höchst bedeutsame Arbeit über »Die Entstehung der Tragödie« ist, zusammen mit manchem anderen, was zur Sache gehört, jetzt in seinen »Kleinen Schriften« (Leipzig, G. B. Teubner 1911, S. 414 ff.) bequem zugänglich gemacht worden. Vgl. auch Ridgeway, *The origin of Tragedy. Cambridge University Press* 1911, und meine Besprechung dieses Werkes in der Germanisch-Romanischen Monatsschrift, Bd. IV, S. 117 ff.

Punkte nur eben berühren, ohne sie näher auszuführen, wie es etwa Volkelt in seiner ausgezeichneten »Ästhetik des Tragischen« getan hat[1]). So spricht er von der Bedeutung des Zufälligen für die Tragödie; Othello trifft z. B. auf seiner Laufbahn genau mit dem Manne zusammen, der imstande ist ihn zu verderben, und Wallenstein muß gerade Oktavio zu seinem Vertrauten machen, der allein ihn zu stürzen vermag. Immerhin werden wir das Gefühl nicht los, daß in der Natur jener Helden etwas lag, was den Anschluß gerade an diese Persönlichkeiten erforderte. Volkelt hat besser betont, als Bradley, daß so ein Zufall, der den Untergang herbeiführt, sinnvoller Art sei und so eine tiefere Schicksalsverknüpfung ahnen lasse (Ä. d. T. 347). Mit Recht aber wendet sich Bradley gegen Hegels Forderung eines unbedingt versöhnenden Abschlusses der Tragödie; gibt doch Hegel in der Religionsphilosophie zu, selbst am Ende der »Antigone« seien nicht alle Schwierigkeiten behoben; auch betont Bradley stärker, was wir heute das »Erhebende in der subjektiven Haltung der tragischen Person« nennen, während Hegel aus der antiken Tragödie, wie er sie auffaßte, fast nur »das Erhebende in dem objektiven Ausgang der Sache« herauslas; auch der Tragik der Schuld und des Verbrechens konnte Hegel auf dem Boden seiner Theorie natürlich nicht gerecht werden, wie es der moderne Betrachter vermag. Damit ist aber auch gezeigt, daß diese Theorie nur einem Einzelfalle des Tragischen gerecht werden kann, nicht aber der überwältigenden Fülle seiner Erscheinungen standhält. Bradley versucht sie schließlich vom Boden der absoluten Philosophie in die Sphäre des Realismus zu verpflanzen, ohne doch ihren formalen Charakter zu zerstören. In einer Tragödie wie »Macbeth« kann von einer Verteidigung objektiv berechtigter Mächte keine Rede sein, sie wäre also nach Hegels Theorie überhaupt keine Tragödie mehr, und doch verspüren wir alle eine hervorragend tragische Wirkung. Die Wahrheit ist: »*It is not a question merely of moral goodness, but of good*«; wir würden etwa sagen: Was in der Tragödie auf dem Spiele steht, sind objektive oder doch menschliche Werte, und selbst jene kommen nur insofern in Betracht, als sie von dem Willen des Helden oder seines Gegners bejaht und verteidigt werden. Je höherer Art die verfochtenen Werte sind, um so tiefer auch der tragische Eindruck.

Bedeutsam, aber an dieser Stelle nicht genauer zu würdigen sind Bradleys Ausführungen über einzelne Tragödien Shakespeares in dem früher veröffentlichten Werke »*Shakespearean Tragedy*«[2]) sowie in dem hier abgedruckten Aufsatze »*Antonius and Cleopatra*«. (»*With all our admiration and sympathy for the lovers we do not wish them to gain the world*« 304.) In einem breiter ausladenden Vortrage (»*Shakespeare the Man*«) prüft er in feinsinniger Weise das innere Verhältnis des Dichters zu den Leidenschaften und vorherrschenden Neigungen seiner Figuren. Wie tief er sich in Shakespeares Innerstes hineingefühlt hat, beweist seine treffliche Analyse des »größten komischen Charakters der Weltliteratur«, des Sir John Falstaff. Auf die Vorlesung »*Shakespeares Theatre and Audience*« soll hier nun eben noch hingewiesen werden, wie auch auf die Abschnitte über die englischen Romantiker, Wordsworth, Shelley und Keats, die gelegentlich doch auch allgemeinere Fragen streifen (»*Shelleys View of Poetry*«).

Liverpool. Robert Petsch.

---

[1]) J. Volkelt, Ästhetik des Tragischen, 2. Aufl. München, Beck, 1906. Die allgemeinen ästhetischen Grundlagen jetzt genauer im 2. Bande von Volkelts »System der Ästhetik« (ebenda, 1910).

[2]) Diese Vorlesungen über Hamlet, Othello, Lear und Macbeth sind bereits in 5. Auflage erschienen (London, Macmillan. Preis 10 M.). Sie gehören zu dem Besten, was in England über Shakespeare geschrieben worden ist.

Wilhelm Waetzoldt, Einführung in die bildenden Künste. Verlag von Ferdinand Hirt u. Sohn in Leipzig, 1912; 8°. I. Bd.: XII u. 351 S., II. Bd.: 194 Abbildungen.

Die mächtigen Kämpfe, die das Entstehen und Erstarken unserer modernen Kunstbewegung begleiteten, zeitigten ein vertieftes Nachsinnen über die Ursachen der Stilwandlungen, über die ästhetischen und technischen Grundlagen der bildenden Künste und vor allem auch das Bestreben, weitere Kreise zu einer einsichtsvollen und angemessenen Stellungnahme heranzuziehen. So entstand ein ganzer Stab von Kunstpädagogen, die das Publikum über die Absichten und Ziele wahrhaft künstlerischer Gestaltung unterrichten; es erwuchs ein neuer Typ von Museumsleitern, »der sich von der mehr kunsthistorischen Spielart des 19. Jahrhunderts dadurch unterscheidet, daß ihn das Sammlungsmaterial vor allem da interessiert, wo es durch lebendige Fäden mit der Gegenwart verknüpft ist. Weniger als der stille Hüter einer abgeschlossenen Sammlung kunst- und kulturhistorischer Dokumente fühlt er sich als der Vermittler ästhetischer Werte, für die unsere Zeit empfänglich geworden. Nicht isolieren will er, sondern verbinden. Galerien von ältestem Adel können unter seiner Hand eine aufregende Aktualität gewinnen« (von Tschudi im Vorwort zum Katalog der Sammlung von Nemes). Die Kunstgeschichte ward aus einer rein historischen Disziplin zu einer ästhetisch orientierten Kunstwissenschaft, die durch eingehende Bildanalysen das Wesen der künstlerischen Leistung und die Eigenart des Einzelwerkes ebensosehr zu erforschen trachtet wie die großen Zusammenhänge ganzer Epochen. Und nicht zuletzt erfrischte sich auch die Ästhetik an dem warmen, neuen Kunstleben, manch alten Ballast mußte sie über Bord werfen, um den neuen Erscheinungen gerecht zu werden; und da ist es nicht zu verwundern, wenn manche Ästhetiker allzu einseitig auf bestimmte Kunstrichtungen sich festlegten und auf die Theorien, die manchen Künstlerateliers entsprangen. Besonders wirksam und verlockend haben sich da die Lehren des Kreises um Hans von Marées erwiesen, die sicherlich aber nur auf streng begrenztem Gebiete Geltung besitzen und wichtigste Kunstprobleme vernachlässigen. (Am bequemsten sind diese Anschauungen jetzt nachzulesen bei Hermann Konnerth »Die Kunsttheorie Konrad Fiedlers«, München 1909.) Auch Waetzoldt zeigt sich vielfach beeinflußt von diesen Ansichten und nicht immer im günstigen Sinne. Wenn also auch heute noch über viele und sehr wichtige Fragen keineswegs Einhelligkeit herrscht, so sind doch durch die erstaunlich reiche Arbeit der letzten Zeit gewisse gemeinsame Grundlagen gewonnen worden, auf denen ein jeder fußt, der in einem innigeren Verhältnis zu unserer Kunst steht. Diesem gesicherten Boden entkeimt nun die Saat all der Bücher, die »einführen« wollen. Was vor einem Jahrzehnt noch als achtunggebietende Tat hätte anerkannt werden müssen, ist heute unschwer zu leisten, wenn eine gewisse Belesenheit, Materialkenntnis und Kunstempfänglichkeit vorhanden sind. So wie wir heute nicht mehr staunen, wenn ein junger Architekt ein anständiges Einfamilienhaus errichtet, so erscheint es uns fast selbstverständlich, daß ein gebildeter Mann Kunstfragen vernünftig erörtert, wenn er beruflich jahrelang sich mit ihnen beschäftigt hat. Und mehr als eine besonnene Aussprache über gewisse bedeutsame Kunstfragen wollen auch die meisten der »einführenden« Bücher nicht bieten. Waetzoldts Buch bietet meiner Meinung nach nicht viel mehr. Der Anfänger wird ihm zweifellos für eine Fülle nützlicher Kenntnisse und anregender Betrachtungen Dank schulden, um so mehr weil dieses Buch eine zusammenfassende Darstellung all der Fragen bringt, welche die bildenden Künste betreffen, so daß der Laie der Mühe enthoben wird, sein Wissen aus der Überfülle der vorhandenen Literatur allmählich zusammenzutragen. Waetzoldt gibt

nicht einen einzelnen Gang, sondern beschenkt seinen Leser mit einem wohl zusammengestellten, reichhaltigen Menu. Aber besonders schmackhaft scheint es nicht! Wenn ein derartig »einführendes« Werk sich über einen guten Durchschnitt erheben soll, muß es entweder von einer hervorragenden pädagogischen Geschicklichkeit sein charakteristisches Gepräge erhalten oder von einer selbständig-einheitlichen Stellungnahme zu der Gesamtheit der behandelten Fragen. Beide Vorzüge können sich ja auch vereinen, aber wenn beide fehlen, wird das Werk farblos, undurchsichtig und belastet mit vielen toten Stellen, wo der Verfasser nur referiert. Und das weckt sehnsüchtige Erinnerungen an die Originale! Das Buch hat auf mich den Eindruck gemacht, als ob ein vorzüglich vorbereiteter Kandidat einer sehr strengen Prüfung unterworfen wird, die Rechenschaft über das Gesamtreich der bildenden Künste fordert. Auf manche Fragen wird dabei eine ausführliche Antwort gegeben, andere werden sehr kurz abgetan; häufig überrascht der Reichtum an Literatur, manchmal fehlen wichtige Angaben; bisweilen wird Eigenes geboten, und hie und da sogar eigene Widersprüche. Wenn z. B. als die »Kernaufgabe des Baumeisters« die Befriedigung des Raumgefühls hingestellt wird, dann aber Waetzoldt ausführt, daß wir der Antike Dank schulden für die Ausbildung einer Bauform — der Triumphbogen —, die »weder ein Raum-, noch ein Flächengebilde ist, sondern eine architektonisch durchgebildete Masse«, deren »Schönheit fast ausschließlich auf dem Verhältnis der offenen zu den geschlossenen Teilen beruht«, so liegen doch hier offenbar nach seiner Meinung architektonische Gestaltungen vor, welche die »Kernaufgabe« der Architektur überhaupt nicht berühren und doch »schön« sind. Aber nicht um Einzelheiten handelt es sich hier: wenn in einem Buche Hunderte Fragen behandelt werden, so ist es klar, daß man nicht überall zustimmend sich verhalten kann; und auch gewisse Flüchtigkeiten und Widersprüche werden leicht begreiflich. Was eben schwer wiegt, ist der Mangel an durchgehenden, großzügigen Gedankenketten, die das undurchsichtige Material formen und einen. Und pädagogisch scheint mir vor allem der Umstand bedenklich, daß das Buch leicht dazu verleitet, es lediglich als »Nachschlagewerk« zu verwenden. Wie ganz anders wirken da etwa die »Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken« von Alfred Lichtwark, die »Vergleichende Gemäldestudien« von Karl Voll, »Sehen und Erkennen« von Paul Brandt, oder auch die »Elementargesetze der bildenden Kunst« von Hans Cornelius, obgleich ich prinzipiell auf einem wesentlich anderen Standpunkte stehe. Aber hier überall spricht reichste praktische Erfahrung zu uns, ein feinsinniges Hinhören auf die wahren Bedürfnisse des wirklichen Lebens; bei Waetzoldt spüren wir oft nur Bücherweisheit und Geschmack, finden Hypothesen, die der Anfänger gar nicht benötigt, Darlegungen, die nur den Kunstwissenschaftler angehen usw. Aber ich will noch einmal abschließend bemerken, daß der Laie aus Waetzoldts fleißigem Buche eine stattliche Fülle höchst brauchbaren Wissens sich erwerben kann und es zweifellos nicht ohne Gewinn lesen wird.

Rostock.

Emil Utitz.

Max Creutz, Die Anfänge des monumentalen Stiles in Norddeutschland. 69 S., 10 Tafeln und 46 Abbildungen. Köln, Dumont-Schauberg.

Eine Besprechung in dieser Zeitschrift wird sich nicht auf den (sehr gelehrten) historischen Inhalt des Buches richten, sondern ästhetisch etwas zu gewinnen suchen. Wenn da die Ausbeute nicht zu groß ist, so kann der Verfasser trotzdem seine ganz andersartige Absicht voll erreicht haben. Uns interessieren nicht historische Einzelheiten, genaue Beschreibung der einzelnen Werke und ihre persönliche Zu-

teilung, nicht historische Einflüsse bei den stilistischen Bestimmtheiten, sondern z. B. Stilfragen als solche, nicht die Entstehung, sondern die Wirkung; in der dann freilich manches sozusagen zeitlos zu Erfassende von der Entstehung, wie die Arbeit an dem und jenem Werkstoff enthalten sein wird. So kann man auch bei dem Monumentalen, wenn man den sachlichen Begriff dafür hat — denn der monumentale Stil ist ein Sachstil und kein historischer — allerlei Beziehungen finden, die dem Historiker nicht die Hauptsache oder doch nicht das einzige sind, um derentwillen aber der Ästhetiker eine solche historische Arbeit wie die hier vorliegende vielleicht überhaupt nur liest.

Und da entsteht im Anblick des vorliegenden Buches zunächst die Frage, wie weit man denn berechtigt ist, bei der Buchmalerei und bei Wandteppichen sowie bei der angewandten Plastik der Kleinkunst für allerlei kirchliche Zwecke von »monumental« zu sprechen oder nach Monumentalem zu fragen[1]), wenn man nicht ausdrücklich sagt, daß dies hier ein abgeleiteter, übertragener Begriff ist, der nur auf Grund gewisser Formenübereinstimmungen mit den wirklichen Monumentalwerken in einem weiteren Sinne angewendet werden darf. In dem Buche wird indessen der Begriff des Monumentalen überhaupt nicht erörtert. Wenn der Verfasser von einem Reliquiar und, mit einem Seitenblick, auch von der karolingischen Elfenbeinplastik und Goldschmiedekunst sagt: »Von einer plastischen und wirklich monumentalen Raumkunst kann man vor diesen Arbeiten nicht sprechen«, so erscheint mir das letztere selbstverständlich. Wie soll denn ein kunstgewerblicher Gegenstand oder gar einzelne verzierende Figuren an ihm monumental sein? Monument heißt Denkmal, schließt somit eine besondere Aufgabe, die der Erinnerung, ein, also einen anderen Zweck als der Gebrauchszweck solcher Geräte ist, und schließt diesen aus. Und die Geräte sind zumeist notwendig von relativ geringem Umfang, geschweige daß die dem Monument eigentümliche hervorragende Raumgröße hier in Frage käme. Der Begriff des Monumentalen, für den ein Potenzieren, ein Steigern, womöglich nach jeder Richtung bezeichnend ist, ist ein Idealbegriff, dem man sich innerhalb des Monumentalen wieder in verschiedenen Graden annähern kann, und deckt sich seinem Umfang nach noch nicht einmal mit allen, auch zierlicheren, Denkmälern, die es gibt; nicht alle Monumente sind ihrer qualitativen und quantitativen Form nach monumental (aber das brauchen wir hier nicht mehr). Gegen jenen laxeren Begriff von monumental also muß man jedenfalls protestieren, wenn nicht gesagt wird, daß nur die Formbehandlung gemeint und von allem anderen abgesehen sein soll.

Was man populär vielleicht »Altertümer« nennt, das sind im strengen Sinne noch keine Monumente. Das Alter allein tut es nicht, und anderseits der Zweck der Erinnerung tut es allein auch nicht, denn auch Andenken und Monument ist nicht dasselbe. Denkmal im Sinne der bildenden Kunst bedeutet auch etwas anderes, als Denkmal im Sprachgebrauch der Philologie und Geschichte, wo gelegentlich Monument mit Dokument gleichgesetzt und an eine Denkmalsabsicht oft gar nicht gedacht wird. Die Monumenta Germaniae z. B. sind einfach erhaltene Reste, Überbleibsel, literarische Reliquien, also Quellen jeder Art (eine Hauptabteilung heißt z. B. Epistolae), aber sie haben keineswegs alle den monumentalen Stil. Die Urkunden im engeren Sinne sind vielleicht ihrer Bestimmung nach den

---

[1]) Freilich verneint der Verfasser das Vorhandensein des Monumentalen an jenen Dingen dann selber und will wohl dort für die monumentalen Werke nur vorbereitende Formenähnlichkeiten suchen, er nennt auch ein Kapitel »Anfänge der Plastik« und erst ein späteres »Anfänge der monumentalen Plastik«.

echten Monumenten zu vergleichen, haben aber nicht immer den entsprechenden Stil, man denke an Akten- und Kurialstil; und schon ihr Zweck ist häufig rein praktisch, die Fixierung und Konservierung eines Tatbestandes. Auch die Gesetze (die in den Mon. Germ. ebenfalls eine Hauptabteilung bilden) haben nicht alle den monumentalen Ton, obwohl es unter ihnen erhabene Monumentalwerke gibt wie den mosaischen Dekalog. Dagegen kann man Inschriften dem Zwecke nach als echte Monumente ansehen, dem Material nach ebenfalls, der Größe und dem Stile nach nicht immer. Ich führe das hier nur aus, weil ich glaube, daß die allgemeinere literarische Bedeutung des Wortes gelegentlich beteiligt gewesen sein mag, wenn auch in der Kunstwissenschaft sich ein zu weitherziger Begriff für Monument eingeführt hat.

Es gibt ja Werke der Kleinkunst, die in der Form monumental wirken, von denen man dann aber auch ausdrücklich hervorhebt, daß sie trotz ihrer wirklichen Kleinheit groß wirken; und man kann dann leicht finden, daß der betreffende Autor — wieder einmal, und trotzdem bleibt es immer wieder irrtümlich — darauf hinweist, daß die »äußere Größe« ganz unwesentlich sei für den Eindruck der Größe und daß es nur auf die »innere Größe« ankomme; in gewissem Grade trifft das zu, aber eben, daß das wirklich kleine Ding dann »groß wirkt«, ist schon bezeichnend genug dafür, daß auch das Element räumlicher Größe im Eindruck nicht überhaupt unwesentlich ist. In vielen Fällen tut man besser, auch nicht im übertragenen Sinne von monumental zu sprechen, sondern vielleicht von »streng dekorativ«; das allein Richtige ist dies überall da, wo von Gegenständen der Zweckkunst oder angewandten Kunst die Rede ist. Auch diese Verwechslung oder diese allzu weitgehende Bequemlichkeit im Gebrauch des Wortes monumental passiert unserem Verfasser gelegentlich (z. B. S. 27). Als er dann zuerst wirkliche Monumentalwerke einführt (als erstes die Grabsteinplatte aus Borghorst im erzbischöflichen Diözesanmuseum in Münster), sagt er sachgemäß, was nun das Neue gegenüber den früher von ihm behandelten Sachen ist (ohne aber den scharfen Begriff des Monumentalen auf diese neuen Werke einzuschränken und genügend zu betonen, daß jetzt erst die eigentliche monumentale Kunst im engeren Sinne komme). Die Stelle lautet: »Diese Grabplatte ist ein wichtiges Dokument einer neuen Anschauung, die jetzt der zeitlichen Beschränkung des menschlichen Daseins gegenüber ein Erwachen für das Bleibende, Dauernde verkörpert. Allmählich entstand mit dem Emporblühen des Bürgertums eine größere Seßhaftigkeit und damit eine gewisse Liebe zum heimatlichen Boden und zur Umgebung, vor allem zum Menschen selbst. Das geistige und religiöse Leben gewann eine höhere Geltung. Man machte sich Gedanken über Welt und Menschen. Die paar großen Ereignisse des Lebens, vor allem die Beobachtung des Todes, des am stärksten einschneidenden Faktors, gaben zum Nachdenken Veranlassung. Mit dem Grabe verknüpften sich die primitivsten Gedankenvorgänge naturgemäß am stärksten. Gleichzeitig mochte die irdische Vergänglichkeit den Wunsch rege machen, ein Dauerndes, Bleibendes, Ewiges zu schaffen. Die Grabstätten boten Veranlassung zu monumentalen Werken. Es entstanden Grabdenkmäler, die in starrer Ruhe die Bedeutung des Verstorbenen verkünden. Bronze und Stein als unverwüstliches heimisches Material wurden zum künstlerischen Ausdrucksmittel. Um ihre Beweglichkeit zu verhindern, wurde der Maßstab groß und monumental. So entstanden Denkmäler von feierlicher Größe, ehern, unnahbar und ewig« (S. 55). Von einer weiteren Stufe heißt es dann (S. 57): »Als Weiterbildung dieser (zeichnerischen) Auffassung darf die Darstellung der Kreuzabnahme auf den Externsteinen gelten, die jetzt auch rein äußerlich, ihrer Größe nach, den monumentalen Stil in ganzer Wucht ver-

körpert.« Und S. 59 sagt er über »dieses große Monumentalwerk, das im Gegensatz zur älteren beweglichen Kleinkunst unverrückbar mit dem Felsen verbunden ist: Die Allgemeinheit des Volkes nimmt jetzt Anteil an diesen gewaltigen Dokumenten der Kunst, deren Eindruck sich auch die primitiven Naturen nicht entziehen konnten (wenn auch zunächst noch in fetischistischer Weise, wie sich gleich zeigt. Rez.). In der Lippeschen Chronik, die Piderit 1627 herausgab, heißt es von den Externsteinen: »Bey solchen steinen sindt bey alten Zeiten viel Zeichen undt Wunder geschehen, die einen großen Koncorsum vieler bekannten undt unbekannten Leuthe daselbst zusammengebracht haben, die dadurch verursacht worden, mitten in den großen Stein mit Picken und Hammern eine Kapelle und Gotteshauß, wie auch in der Höhe des anderen Steins eine andere Kapelle zu verfertigen.« — Die erste fast lebensgroße Freifigur dagegen, die der Autor erwähnt, die Leuchterfigur des Wolfram im Dom zu Erfurt aus dem dritten Viertel des 12. Jahrhunderts ist nach meiner Auffassung wieder noch nicht, wie der Verfasser möchte, »das erste monumentale Werk der Freiplastik«, und zwar wegen der Bestimmung als Leuchterfigur nicht. Ein richtiges (und nun allerdings nicht nur »richtiges«, sondern auch großartiges) Monument ist dagegen der große Löwe, »den Herzog Heinrich der Löwe vor seiner Burg Dankwarderode in Braunschweig 1166 als Zeichen seiner Herrschaft (!) aufstellen ließ.« Freilich ist diese Figur deshalb, weil sie nach meiner Ansicht die einzige monumentale Freifigur aus dem Buch ist, keineswegs die einzige monumentale unter den vom Verfasser besprochenen und abgebildeten überhaupt. Das hieße das Monumentale auf die Freiplastik einschränken. Es gibt ja aber auch monumentale Malerei und natürlich auch echt monumentale Reliefs; etwa eben Grabplatten oder z. B. das Relief des Kyros in Pasargadä, das nach Wörmann »die Versetzung des großen Eroberers unter die Götter veranschaulichen« will, oder gar große in Felsen gehauene Reliefbilder von monumentalem Stil, deren sich auch in Deutschland finden, wie wir vom Verfasser hörten. Im übrigen aber wird man bei der Durcharbeitung des Begriffes monumental sehr weit gehen müssen und wird dabei schon an den ältesten Werken eines künstlerischen Monumentalstils, den ägyptischen und vorderasiatischen, starke und einfache Unterscheidungen finden, ohne sich in Finessen zu verlieren. Man wird z. B. Monumente, deren Bestimmung deutlich das Aufbewahren für das Gedächtnis der Nachwelt ist, unterscheiden müssen von Werken, die auch noch im strengeren Sinn, nach Größe und Stil, monumental sind und doch jenen Kunstwillen nicht enthalten, anderseits aber auch nicht als Gebrauchs- oder Nutzkunst bezeichnet werden können, also etwa assyrische Flügellöwen, die gleichsam als Türhüter den Bauten angefügt sind, mit ihnen verhaftet, also als Anhängsel. Etwas anders liegt es, wenn am kleinen Tempel zu Abu Simbel in Ägypten eine Reihe Statuen stehen (streng parallel senkrecht und frontal), die nun nicht entfernt mehr praktischen Sinn haben und außerdem alle den großen Ramses II. und seine Gemahlin darstellen; trotzdem sind diese einzelnen Figuren keine Monumente, denn sie haben keine Selbständigkeit, nur das Ganze ist ein echtes architektonisches Monument. Wieder anders der Fries der Bogenschützen und der Löwenfries zu Susa (ersterer vielleicht als Leibwache aufzufassen): sie sind zu bezeichnen als dekorativ in monumentalem Stil; dieselben Formen aber an kleineren Gebrauchsgegenständen wären nur noch streng dekorativ zu nennen. Es ist auch nicht unwesentlich, daß diese Männer und Löwen an dem königlichen Empfangspalast zu Susa waren, der selber schon (gleich allen Tempeln) mehr Monument als Zweckbau war und Nutzbau höchstens in wenigen kleinen Nebengemächern. Die leisesten zwecklichen Anklänge sind nicht unwichtig. Der sogenannte Grenzstein Nebukadnezars (wenn es einer war) war kein Gebrauchs-

gegenstand, stand fest am Ort, seinem Sinn und seiner Bestimmung nach, die aber eine andere war als bloße Erinnerung; so war er einst eine künstlerisch und in monumentalen Formen gestaltete Urkunde, ein Mal, aber kein Denkmal, kein eigentliches Monument; heute freilich, wo das vergessen ist und nur der König darauf gesehen wird, spielt jener Zweck kaum noch eine Rolle.

Unser Verfasser hat uns jedoch allerlei anderes mitzuteilen, was auch hier interessieren wird. Ich lasse ihm selber das Wort, zunächst über die Entwicklung des Monumentalen in der nachchristlichen Kunst: »Die christlich-orientalische Anschauung des früheren Mittelalters war eine malerische, die spätantike Plastik zersetzende. Sie wollte, ungreifbar und unwirklich, den Glanz einer anderen Welt zur Darstellung bringen. Der Glanz des Goldes und der Edelsteine, das Leuchten bunter Seidengewebe, die Zellenverglasung mit Almandinen in verschiedener Färbung, das Email waren Wirkungsmittel, die der Neigung der Zeit am meisten entsprachen. Aus ihr wuchs die künstlerische Gestaltung in organischem Zusammenhang heraus. Ornament und Flächendekor wurden zum eigentlichen Element der Kunst des ersten Jahrtausends, und selbst dort, wo figürliche, scheinbar plastische Werte auftauchen, bilden sie eine flächenhaft malerische Einzelheit, die eine Auflösung der festumrissenen Form in malerische Licht- und Schattentöne anstrebte.... Die symmetrische Darstellung, die nicht nur aus technischen Gründen zu erklären ist, zieht das Auge von der einzelnen individuellen Bildung (wie in der Antike) zur verdoppelten Erscheinung und damit zur unendlichen Musterung hinüber und in die Fläche hinaus (S. 5)[1]. Das Gefühl für Flächenkunst und Kostbarkeit des Materials ist besonders für das 9.—11. Jahrhundert ausschlaggebend. Im Verlaufe des 11. Jahrhunderts ließ diese verfeinerte Anschauung des karolingisch-ottonischen Zeitalters mehr und mehr nach. Eine größere Seßhaftigkeit brachte eine bodenständige und heimische Auffassung mit sich (S. 6). Das 11. Jahrhundert ist für die Anfänge dieses heimischen Stils in Deutschland von grundlegender Bedeutung. Aus der überlegenen Formengebung der antiken Kunst entsteht in dieser Zeit des Übergangs allmählich eine primitivere Einfachheit, eine Vergröberung der künstlerischen Bildung, aus dem malerischen Farbenreichtum orientalischer Anschauung entwickelt sich ein linearer Stil in der streng romanischen Auffassung der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Während man in der Malerei, wo ältere Vorbilder vorlagen, sich an diese anschloß, mußte in der Plastik, der jedes monumentale Vorbild fehlte, die eigene Hand den Ausschlag geben. So entstanden in dieser Zeit, besonders um die Wende des 11. Jahrhunderts, eine Anzahl monumentaler Werke von großer Eigenart, wie die Grabplatte Rudolfs von Schwaben in Merseburg, das Widukinddenkmal in Enger, die Externsteine u. a., die in starkem Gegensatz zu der leicht beweglichen und fremdartigen Kleinkunst der früheren Jahrhunderte stehen« (S. 7). Von den ehernen Türflügeln aus der Zeit Bernwards am Dom zu Hildesheim heißt es aber auch (S. 11): »Ohne Rücksicht auf die Monumentalität der Erzflügel ist jede dieser Szenen für den Blick aus unmittelbarer Nähe, gleichsam

[1]) Interessant ist hierzu eine andere Bemerkung über Symmetrie auf S. 30: »Die Symmetrie, als primitives künstlerisches Ausdrucksmittel, scheint hier die Geschlossenheit der plastischen Form der Bronzeleuchter zu wahren.« Das neue plastische Wollen sollte »in den Werken des 12. Jahrhunderts vor allem durch die symmetrische Anordnung aller figürlichen und ornamentalen Einzelheiten zur geschlossenen Plastik führen. Auch die architektonische Symmetrie ist nur aus dem neu erwachenden Sinn für plastisch abgerundete Gruppierung der Massen zu erklären«. Hier hat also Symmetrie mehr Beziehung zum Monumentalen.

für sich gearbeitet«; und von der Bronzesäule ebenda: »Die einzelnen Szenen sind für das Auge kaum erkennbar, auch sie müssen wie die Seiten eines Kodex in der Nähe betrachtet werden. Noch fehlt die räumliche, im Raume auf den Raum wirkende Kraft.«

Interessant ist sodann eine Reihe von Außerungen, die sich durch verschiedene Partien des Buches hinziehen, über eine eigentümliche nordische Auffassung der plastischen Arbeit im Unterschiede von der Antike. »Während diese das Material durchdringt, gleichsam von innen nach außen gestaltet, äußert sich die eigentlich nordische Auffassung in einer mehr ursprünglichen Art. Das Material wird nicht organisch belebt, sondern von außen her zu ungefügen Gebilden verarbeitet. Der nordische Künstler steht dem heimischen Material wie einer schwer zu behandelnden Masse gegenüber. Er vermag den Stoff nicht organisch zu bewältigen, sondern sucht die unpersönliche Masse derb und ungefüge zu bearbeiten« (S. 12). Man wird sich nur hüten müssen, das dahin mißzuverstehen, als habe der Antike bei der skulptierenden Arbeit der Weg von außen nach innen gefehlt. Gerade dadurch unterscheidet sich ja zu allen Zeiten der technische Prozeß bei der Skulptur von dem Zusammensetzen von einem imaginären Mittelpunkt aus nach außen, wie es beim Tonmodell zum Bronzeguß stattfindet; Vasari prägte für die beiden Arbeitsweisen die unterscheidenden Ausdrücke *per mezzo di levare* und *per mezzo di porre.* Es braucht auch nicht gesagt zu werden, daß das organische Gefühl der Antike bei den Marmorwerken, bei denen von außen nach innen gearbeitet wurde, nicht geringer war als bei den in umgekehrter Richtung entstandenen Bronzesachen. Das innerliche organische Durchleben hat mit dem Weg des äußeren Arbeitens nichts zu tun. Abgesehen von dieser Verwahrung wird man den Verfasser durch eine Theophilusstelle bestätigt finden, die er (S. 27) zitiert: »Um Bildwerke erhöht darzustellen, probiere man zuerst den Kopf, weil er am höchsten vorstehen soll, leicht und sorgsam die Vertiefung unter dem Haupte, dann von neuem am oberen Teile. Dann mache mit dem zur feineren Ausführung bestimmten Eisen die Zeichnung an dem Körper oder an den Körpern der Bildnisse fertig und bringe sie, bald austreibend, bald niederhämmernd, bis zur beliebigen Erhebung; nur das Eine nimm in acht: daß das Haupt stets hervorrage. Nach diesem bezeichne Nasen und Augenbrauen, Mund und Ohren, Haare und Augen, Hände und Arme und das übrige, ferner die Schatten der Gewänder, die Schemel, die Füße.« Der Verfasser fährt mit Recht fort: »Das Bildnergefühl der Zeit kann nicht besser charakterisiert werden. Der Künstler deutet rein äußerlich die Organe des Körpers an wie ein Kind, das in seinen ersten zeichnerischen Versuchen Kopf, Körper und Glieder aneinandersetzt. Er ist also noch weit entfernt von jener fortgeschrittenen Auffassung, die von vornherein das Werk als Vollendetes vor sich sieht. Der romanische Künstler bildet mehr von außen nach innen, er empfindet das Werk noch nicht von innen heraus als organische Einheit.« Auch bei den Wandteppichen findet der Autor Anlaß zu bemerken: »Für die ganze Art der künstlerischen Auffassung ist besonders bezeichnend die Zerlegung in Einzelteile. Die Figuren erscheinen nicht als ein Ganzes empfunden und in ihrem organischen Zusammenhange verstanden, sondern setzen sich aus einer Reihe von Einzelelementen rein äußerlich zusammen. In diesem Vorgange äußert sich das Erwachen einer eigenen künstlerischen Auffassung, die ganz primitiv, noch sich selber unbewußt, in langsamem und mühevollem Prozeß aus Einzelheiten das Ganze entstehen läßt« (S. 48).

In der Tat kennzeichnet sich überall die primitive Geistesart, auch des Aufnehmenden, noch heute immer von neuem in unzähligen Fällen als ein Steckenbleiben in Einzelheiten und eine Unfähigkeit, ein Ganzes zusammenzusehen. Das Buchstabieren

kommt vor dem Lesen, auch in der Kunst; und so glaubt der naive Mensch auch zunächst, der Gesamtwert des Kunstwerkes ergebe sich aus der Summation von Einzelreizen; er selbst vermag beim Aufnehmen — bisweilen auch in seinem sonstigen Leben — nicht unter- und überzuordnen, zu disponieren und zu organisieren. Die Psychologie des Musikhörens ist besonders aufschlußreich dafür, wie viele Grade der immer umfassenderen Auffassungsweise es gibt, wie sehr man lernen muß, statt »Piecen« Kompositionen zu hören, wie lange mancher auf dem Punkte bleibt, daß er sozusagen nur quer hört, nicht über den Augenblick hinauszublicken vermag, weder vor noch zurück, und nicht den längs gesponnenen Faden des Ablaufs erfaßt; wo man vielmehr bloß stellenweise überhaupt ein ansprechendes Klanggebilde erhascht, das dann eine Oase für den unausgebildeten Sinn ist, der sich da zwischen ganzen Strecken ausgeliefert findet, die ihm zu kompliziert bleiben, um sie auseinanderzuwirren oder zusammenzufinden. Es gehört geistige Energie dazu, um den alles überspannenden musikalischen Bogen für das Ganze unausgesetzt zu suchen und zu verfolgen. Kinder und Naturvölker leben am meisten im bloßen gegenwärtigen Augenblick, und das primitivste Kunstschaffen auf musikalischem und poetischem Gebiet vermag sozusagen gar nur einzelne Zellen zu produzieren, die endlos wiederholt nebeneinandergesetzt werden, aber noch lange keinen lebendigen Organismus ergeben. (Und wenn man gegenüber diesen Wiederholungen sich theoretisch fragt, woher die Wiederholung stammt, so ist die Frage falsch gestellt, denn nicht das ist das Auffallende, daß das Gebilde so viel länger ist als das einzige vorhandene Motiv — dessen eigene Ausdehnung wäre ersichtlich unzureichend —, sondern das Auffällige ist, daß die notwendig größere Ausdehnung nur gewonnen wird durch geistig energielose Wiederholung desselben einen Motivs; dies nebenbei.)

Der Verfasser fährt in derselben Richtung an anderer Stelle fort über die Grabdenkmäler der Quedlinburger Äbtissinnen (S. 61): »Das an der Antike geschulte Können läßt die Körperlichkeit der Gestalten unter der Gewandung mehr ahnen wie wirklich hervortreten, während die strengere romanische Kunst jedes Glied des Körpers als solches charakterisiert, ohne von dem organischen Zusammenhang des Ganzen durchdrungen zu sein. Die Zerlegung einer Figur in einzelne Teile, das besondere Hervorheben der verschiedenen Bestandteile des Kopfes ist überhaupt für die neue Art des romanischen Schaffens, in der wir eine Stufe ‚tiefsten Verfalls' nicht sehen können, charakteristisch.« Man wird sich aber hüten müssen, in diesen Sachen einen Individualismus der Teile und etwa einen Ausdruck des »germanischen Individualismus« zu suchen, wovon unser Verfasser auch durchaus entfernt ist. Er fährt (S. 62) fort: »Bei den Grabplatten der Quedlinburger Äbtissinnen werden die Anfänge des monumentalen Stils besonders deutlich. Die Gestalten nehmen einen völlig anderen Charakter an. Ohne inneres organisches Leben, scheinen sie rein äußerlich mechanisch zusammengesetzt, mehr das Schema eines Körpers wie ein wirklich lebensfähiger Organismus. Aber im festen Zusammenschluß entsteht ein neues plastisches Können.« Diese mehrfach erwähnte, für die neue germanische Kunst charakteristische Anschauungs- und Arbeitsweise findet der Verfasser noch in dem Löwen Heinrichs des Löwen, der die Höhe des streng romanischen Stils bedeute: »in der Bärin des Aachener Münsters ist organisch gestaltetes Leben der Antike, das von innen heraus die Licht- und Schattenwirkung in der Haarbehandlung verteilt, beim Löwen eine eigene und neue Auffassung, eine Stilisierung der Körperteile, die, groß und deutlich gesehen, in der plastischen Behandlung gleichsam von außen festgelegt sind in einem Werdeprozeß, wie ihn nur eine frische, noch unverbrauchte Anschauung zu schaffen vermag« (S. 69).

Aus dem übrigen seien noch einige Einzelstellen herausgegriffen. Von der Neigung der Zeit zu einem zeichnerischen und streng linearen Stil sagt der Autor: »Die malerische Behandlung wurde gleichsam unter den Händen zu einer strengeren linearen. Hier nun kam die Reichenau auf anderem Wege dem nordischen Unvermögen entgegen. Neben den getriebenen Goldblechfiguren hatte eine große Anzahl von Reichenauer Arbeiten gravierte Darstellungen und Ornamente aufzuweisen, die für das ungeschulte Auge leichter nachzuahmen waren und die den linearen Stil der nordischen Arbeiten mit veranlaßten. Und es war eben diese besondere Art der Betätigung, die offenbar den Ausgangspunkt für eine lebendige Produktion und reichere Weiterentwicklung gab: die Graviertechnik« (S. 14). Der Verfasser vertritt die Ansicht, daß eine primitive Kunstübung sich stets zuerst in linearen Äußerungen betätige; es ist hinzuzufügen: wenn man überhaupt in der Fläche arbeitet; denn daß das Allerfrüheste, was wir von menschlicher Kunst kennen, Rundplastik ist, unterliegt keinem Zweifel. — Bezeichnend dafür, wie sehr die Künstler um die erste Jahrtausendwende unserer Zeitrechnung ihre Arbeit als Kirchendienst auffaßten, ist eine Stelle des Theophilus, die der Verfasser (S. 29) mitteilt: »Wohlan denn, wackerer Mann, glücklich vor Gott und Menschen in diesem Leben, glücklicher noch in Zukunft, durch dessen Mühe und Eifer Gott so viele Opferspenden gebracht sind, erhebe dich zu weiterer Tätigkeit und mache dich daran, durch Anstrengen deines ganzen Geistes zu ergänzen, was noch von dem zum Gotteshaus Gehörigen fehlt, ohne das die göttlichen Mysterien und die kirchlichen Verrichtungen nicht bestehen können. Es sind dies aber Kelche, Leuchter, Rauchfässer, Meßkännchen, Krüge, Schreine der Pfänder der Heiligen, Kreuze, Plenarien und das übrige, was zum Gebrauch des kirchlichen Dienstes das Bedürfnis erfordert.«

Creutz ersieht mit Genugtuung eine größere Unabhängigkeit der Anfänge der deutschen heimischen Kunst vom Auslande, als man früher wohl anzunehmen geneigt war. Von der byzantinischen Kunst wird gesagt (S. 67): »Sie wirkt nur entfernt als Anregerin, im Grunde sind die Gestalten der deutschen Plastik ungleich wuchtiger und monumentaler, nur erklärbar durch die starke organische Entwicklung, wie sie im 12. Jahrhundert bis in alle Einzelheiten zu verfolgen ist.« Der Verfasser zitiert einen anderen Autor, H. Schmitz: »Das Byzantinische wirkt nicht als primäres, stilbildendes Prinzip. Der Historiker kann a priori nicht glauben, daß das 12. Jahrhundert im Norden durch Formen Befriedigung gefunden hätte, wie sie die Dekadenzkultur der Byzantiner seit dem 10. Jahrhundert unablässig wiederholt.« Und das Buch schließt: »Die Werke aus dem Anfang des monumentalen Stils in Norddeutschland erscheinen gegenüber diesen späten Werken ungleich kraftvoller und monumentaler. Ihre starke Eigenart ist nur aus der Natur des Landes und seines Volkes zu erklären, und es scheint von großer Bedeutung, daß diese Werke im alten Herzogtum Sachsen in starker westfälischer Ursprünglichkeit entstanden sind. Kein anderes Volk im Mittelalter hat Denkmäler von so lapidarer Einfachheit und Größe wie diese zu schaffen vermocht. Als erste Dokumente einer heimischen Anschauung verraten sie für diese Frühzeit jenes überraschende Selbstbewußtsein, wie es ähnlich in den Worten des Theophilus ausklingt: ‚Würdest du mit Verachtung dieser Dinge, als wertloser und einheimischer, Länder und Meere durchschweifen?‘«

Man kann sich nach der Beschäftigung mit dem Buche, das eine Fülle von Kunstmaterial aus bislang dunkleren Partien der Kunstgeschichte zu gruppieren weiß, einer Genugtuung über den Fortschritt der Wissenschaft hingeben, wenn man dagegen Worte Goethes liest, der einst den Erwerb der Kappenberger Schale aus dieser

selben Zeit für das Weimarische Museum veranlaßt hatte und darüber sich folgendermaßen ausließ: »Zu gleicher Zeit erkaufte die Frau Erbgroßherzogin aus der Auktion des Kanonikus Pick zu Köln eine wohlerhaltene silberne Schale, deren eingegrabene Darstellung sowohl als Inschrift sich auf einen Taufakt Friedrichs I. beziehen und auf einen Paten, Otto genannt. Es wurde in Steindruck für Frankfurt kopiert, daselbst und an mehreren Orten kommentiert; aber ebenhieraus zeigte sich, wie unmöglich es sei, antiquarische Meinungen zu vereinigen. Ein deshalb geführtes Aktenheft ist ein merkwürdiges Beispiel eines solchen antiquarisch-kritischen Dissensus, und ich leugne nicht, daß mir nach solcher Erfahrung weitere Lust und Mut zu diesem Studium ausging. Denn meiner gnädigen Fürstin hatte ich eine Erklärung der Schale angekündigt, und da immer ein Widerspruch dem andern folgte, so ward die Sache dergestalt ungewiß, daß man kaum noch die silberne Schale in der Hand zu halten glaubte und wirklich zweifelte, ob man Bild und Inschrift noch vor Augen habe.«

Berlin-Wilmersdorf. Erich Everth.

W. Pinder, Mittelalterliche Plastik Würzburgs. Versuch einer lokalen Entwicklungsgeschichte vom Ende des 13. bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts. Würzburg, Kurt Kabitzsch (A. Stubers Verlag), 1911. (Mit 56 Tafeln.)

Das 14. Jahrhundert ist noch immer das am wenigsten verstandene in der deutschen Kunstgeschichte, und ganz besonders gilt dies von seiner Plastik. Zwischen der hohen Monumentalität des Dreizehnten und dem malerischen Realismus des Fünfzehnten nimmt sie eine schwer begreifbare Übergangsstellung ein. Um sie aufzuhellen, ist neuerdings an verschiedenen Stellen (Mittelrhein, Main, Erfurt, Schwaben, Nürnberg u. a.) mit Einzeluntersuchungen eingesetzt worden. Die Ursache mangelnden Verständnisses ist eben hier wie leider meist in der deutschen Kunst mangelnde Kenntnis. Diesem Vorgehen schließt sich die Arbeit Pinders an, die als einer der wertvollsten Beiträge zu obigem Thema bezeichnet werden kann. Denn sie dringt mit besonderer Energie und Trefffähigkeit über die Einzelforschung zum Aufsuchen allgemeiner Gesichtspunkte vor und darf deshalb auch der Beachtung weiterer nicht speziell kunstgeschichtlich interessierter Kreise empfohlen werden. Das Rüstzeug zur Durchführung seiner reizvollen Aufgabe entnimmt der Verfasser einer Methode der Formanalyse, deren feinfühlige und sichere Handhabung an sich schon die Lektüre dieses Buches zu einem Genuß macht. — Würzburg schien bisher in kunstgeschichtlicher Beziehung unter einem Kreuzfeuer von Einflüssen zu stehen, das keine rechte Eigenart aufkommen ließ. Vor Riemenschneider wußte man kaum einen namhaften Würzburger Meister anzuführen. Das wird nach Pinders Buch anders sein; Persönlichkeiten, wenn auch anonyme, wie die Meister der Bischofsgrabsteine des Otto von Wolfskehl († 1345), des Albert von Hohenlohe († 1372), des Gerhard von Schwarzburg († 1400), ferner der Mariae Schiedung von ca. 1395 und noch zuletzt der reizenden Madonna am Westportal der Marienkapelle (ca. 1440—45) dürfen beanspruchen, den besten ihrer Zeit zugerechnet zu werden. Pinder weiß das Bodenständige in diesen Arbeiten von den westdeutschen, in erster Linie rheinfränkischen Beziehungen und gelegentlichen Einwirkungen eines thüringisch-sächsischen Zwischenspiels wohl zu unterscheiden, und seine Ausführungen sind auch nach dieser Richtung hin wohlfundiert und ergebnisreich. Aber ihren eigentlichen Wert möchten wir doch nicht im Lokalgeschichtlichen sehen, sondern in der Durchleuchtung von geeigneter Stelle aus, die hier der gesamte innere Umwandlungsprozeß der deutschen Trecentoplastik erfährt. Mit Recht werden die allgemein kulturgeschichtlichen Erklärungsversuche — Mystik, Gotik, Massenpro-

duktion und dergleichen —, wie sie noch bei Bode in erster Reihe stehen, zurückgeschoben. Keine Erschöpfung, sondern eine Umlagerung der Formen, kein Abfall, sondern eine Vorbereitung weiteren Aufstiegs vollzieht sich in der Plastik dieser Epoche. Nachdem die Großbildnerei des 13. Jahrhunderts auf der Basis neuer Architekturgestaltung sich von dem Zwange tektonisch-ornamentaler Bildungsweise für immer freigemacht und wahrhaft plastisches Körpergefühl in ihren Meisterschöpfungen (Naumburg, Bamberg, Straßburg) entwickelt hat, beginnt im 14. Jahrhundert, wie bereits die späteren Straßburger Bildwerke erkennen lassen, eine Verschiebung der optischen und geistigen Aufnahmefähigkeit einzutreten, die einen allmählichen Richtungswechsel der gesamten Produktion bedingt. Diese Entwicklung erscheint zunächst wohl als eine rückläufige. Die Bildhauerei kehrt zu der durch die lebhaften Kontraste betonter Körperlichkeit im 13. Jahrhundert aufgehobenen Einheit des Blocks zurück und unterwirft sich von neuem dem Gesetz der Fläche. Ihr Stil wird wieder linear, aber nicht mehr geometrisch, wie im 12. Jahrhundert, sondern kalligraphisch, »die Figur schreibt sich gleichsam vor die Wand«. Das ist der wahre Erklärungsgrund für die oft so seltsamen Kurvaturen der Gestalten und Gewänder im 14. Jahrhundert. Sie bedeuten unzweifelhaft eine Herabminderung des Körperwerts im plastischen Sinne, zugleich aber eine offene Bekundung des Willens zum Flächenschmuck, d. h. zur Malerei. Und dieser Antrieb wird allmählich der herrschende. Er bedingt weiterhin auch eine gänzlich veränderte Auffassung des Gegenständlichen: statt der Konzentration auf die Einzelgestalt das Drängen nach Verbindung und Handlung, nach Vorgang und Erlebnis, und wäre es selbst nur das Spiel einer Gewandfalte. »Ein warmes und üppiges Gefühl für Bewegung quillt hervor.« Die volle Konsequenz zieht erst das neue Jahrhundert in der alles beherrschenden malerischen Auffassung und in der nun entwickelten Kunst einer raumgestaltenden, Bewegungsillusion schaffenden Kunst der Malerei selbst. Aber schon die Plastik des beginnenden Fünfzehnten denkt ihre besten Gestalten — man braucht nur an Claux Sluter zu erinnern — als Bilder. Im weiteren Verlaufe des Jahrhunderts vermag darum auch nur die Grundkraft der Malerei selbst die verschiedenen Bildhauerschulen mit vorwärts zu schieben: sie steigen auf, wo sie mit einer aufblühenden Malerei verbunden sind, wie in Mainz und Nürnberg; in Würzburg, wo diese Verbindung fehlt, tritt schon um 1430 eine Erstarrung ein, und erst unter ganz andersartigen Antrieben vermochte sich hier am Ende des Jahrhunderts in Riemenschneider eine kurze Nachblüte zu entfalten.

Greifswald.

Max Semrau.

H. Fetzer, Einleitung in die plastische Anatomie für Künstler. Mit 18 Tafeln und ebensoviel Pausen. Tübingen, Verlag der H. Lauppschen Buchhandlung, 1911.

Das Werkchen ist aus der Praxis des anatomischen Unterrichts an der Stuttgarter Künstlerakademie hervorgegangen und für den Gebrauch von Kunstschülern und Künstlern bestimmt. So weit ein Laie darüber zu urteilen vermag, wird es diesem Zwecke namentlich auch durch die klaren und schönen Zeichnungen, denen jedesmal eine Pause mit eingeschriebenen Bezifferungen beigegeben ist, in vollem Maße entsprechen. Nur wenn in der Einleitung vom Texte des Buches gerühmt wird: »er ist durchaus deutsch, um den Künstler in der geistigen Auffassung des Stoffs nicht durch eine ihm fremde Namengebung zu behindern und zu stören« — so hätte sich dieser löbliche Standpunkt wohl noch folgerichtiger durchführen lassen. Ausdrücke wie das stets wiederholte inseriert, Funktion, ferner proniert, supiniert,

abduziert usw. könnten mit Leichtigkeit durch ebenso klare und sogar weit anschaulichere deutsche Bezeichnungen ersetzt werden. Der Brauchbarkeit des Buches würde es meines Erachtens zugute kommen, wenn zwischen den Ziffern der Tafeln und des Textes eine engere Bindung hergestellt würde, etwa durch ein Verzeichnis oder durch Anführung der Tafelziffern an den entsprechenden Textstellen.

Greifswald. Max Semrau.

Rudolf Berliner, Zur Datierung der Miniaturen des Cod. Par. Gr. 139. (Als Manuskript gedruckt.) Weida i. Thür., Druck von Thomas & Hubert.

Die kleine Schrift ist eine Spezialarbeit minutiösester Art, die ihren spärlichen Stoff auspreßt. Solche Schriften sind methodisch sehr interessant, wie ja auch die lange dauernde methodische Überlegenheit der Archäologie über die Kunstgeschichte schon darauf beruhte, daß jener unvergleichlich viel weniger Material zu Gebote stand, das dann immer und immer wieder durchgearbeitet wurde. Diese Schrift hier greift indessen an einzelnen Punkten in weiterreichende Probleme hinaus, es ist von Stilfragen viel und mit erfreulicher Schärfe und Sicherheit die Rede. Nur deshalb kann sie uns hier beschäftigen. Z. B. vermag eine Stelle wie die folgende rein für sich zu fesseln, d. h. man braucht für das ästhetisch-wissenschaftliche Interesse nicht danach zu fragen, auf welche Miniaturen und auf welche Zeit sich die Worte nun beziehen, sondern die Unterscheidung ist an sich wertvoll.

»Der dreidimensionale leere Raum ist hier kein Problem der Darstellung (keine der mir bekannten antiken Äußerungen der normativen Ästhetik fordert die Erregung des Raumgefühls, die zu den ersten Forderungen der modernen zu gehören pflegt). Das Primäre ist nicht der Raum mit den und den Figuren, sondern Figuren, denen gerade der nötige Raum für Bewegungen beigegeben wird. Diese einzelnen Raumschichten allerdings, aus denen ein Bild zusammengesetzt wird, sollen klar entwickelt werden, soweit die Figuren in ihnen enthalten sind. Und dafür soll schon die Stellung der Glieder Anweisungen geben. An ihrer Hand wird im Beschauer der Eindruck erregt, einen sicher abtastbaren Raum zu durchschreiten, indem ihm die Anhaltspunkte gegeben werden für die Grenzflächen der Raumschichten, in denen sich die Körper — und nur die Körper, denn sie bilden und füllen die Schichten — ausdehnen. Nicht der Raum als solcher, nur soweit er von Körpern nicht zu trennen ist, soll er zur Erscheinung kommen« (S. 22).

Wie gesagt, das Dort und Damals, worauf sich diese Worte beziehen, ist für die ästhetische Wissenschaft nebensächlich, und es begeht ein solches abstrahierendes Verhalten des Lesers keine leichtfertige oder unzulässige Verallgemeinerung. Gerade an solchen Beispielen kann der methodisch interessierte Ästhetiker sich mit Leichtigkeit bestärken in der Überzeugung von der fundamentalen Verschiedenheit der historischen und der psychologisch-systematischen Kunstwissenschaft sowie von der relativen Selbständigkeit der letzteren.

Der Verfasser fährt etwas weiter unten fort: »Die Unterordnung des Raumes unter die Figuren kann auch mit der Gestaltung der Landschaft bewiesen werden. Es versteht sich von selbst, daß eine Kunst, die den Ton allein auf die Figuren legt und den Raum nur, soweit unbedingt erforderlich, einläßt, in der Landschaftsdarstellung nicht über Andeutungen hinausgeht. So legt man auch wenig Wert darauf, ihre Dreidimensionalität zu betonen. Das Requisit scheint aus Theaterkulissen zu bestehen, und es ist erstaunlich, hinter einer so körperlich empfundenen Figur, wie z. B. der Ischys in II, einen Felsen zu finden, von dem man überzeugt ist, man könne sich an ihm nicht stoßen, er fiele bei einer Berührung um. Es tritt auch keine prinzipielle Neuerung ein, wenn als Ersatz für diesen farblich oder auch

linear besetzten Hintergrund — beides sollte ja nur die ruhende Fläche zerschlagen, die gegenständliche Bedeutung war ganz nebensächlich — das Gold verwandt wurde. Keineswegs bedeutet ja dieses Gold raumlos ruhende Fläche. Denn seine Funktion ist die gleiche, wie die des Wandmarmorbelages in der spätantik-byzantinischen Architektur. Wie dieser an die Stelle der taktischen Wand eine optische Unbegrenztheit setzt, so entzieht sich das Gold der rationalen Raumerfassung« (S. 23/24). »Der Vergleich zwischen Miniaturen und mittelalterlichen Glasgemälden pflegt öfters gezogen zu werden; ich kann ihn auch nicht umgehen. Das mittelalterliche Glasgemälde besteht grundsätzlich aus zwei Komponenten: der konturierenden Metallfassung und der farbigen Scheibe. Das nordische mittelalterliche Glasgemälde erweckt stets den Eindruck eines Zwiespaltes zwischen dem Ebenencharakter der Fassungen und den Scheiben. Diese wollen sich infolge der durch die Lichtbrechung in dem technisch nicht vollkommenen Glase hervorgerufenen Vibrationen nicht in eine bestimmte Schicht fügen; man meint nicht genau angeben zu können, wohin der Finger zu führen ist, um die Tastempfindung zu erregen. Die Farbe scheint einen Raum zu erfüllen, nicht einfach die Konturzeichnung auszutuschen. Das gleiche Verhältnis findet sich wieder bei byzantinischen Zellenemails mit den Metallrippen und der lebhaft bewegten Farbfläche zwischen ihnen. In der Architektur kann als Analogon die Wandbekleidung der Hagia Sophia herangezogen werden, wo die optisch unbegrenzten (weil spiegelnden) Marmorplatten noch durch plastische Rahmen eingefaßt sind. Damit haben wir uns der Epoche unserer Miniaturen wieder genähert, und zwar sehe ich hier eine noch frühere Entwicklungsstufe. Die Farbfläche soll den Eindruck des Kubischen erregen, wobei man sich aber mit dem allgemeinen Eindrucke des Dreidimensionalen begnügt, ohne die Überzeugung der wirklichen Abmeßbarkeit zu verlangen« (S. 24/25).

Die Proben mögen genügen, um des Verfassers Hand zu weisen. Ich möchte noch hindeuten auf einige Betrachtungen über zeichnerische Stilelemente (S. 25/26) sowie über allerlei Rahmungsprobleme bei den hier behandelten Miniaturen (S. 37 bis 42) und im übrigen die Hoffnung aussprechen, dem Autor noch einmal bei einem anderen, weniger abgelegenen Thema zu begegnen.

Berlin-Friedenau. Erich Everth.

